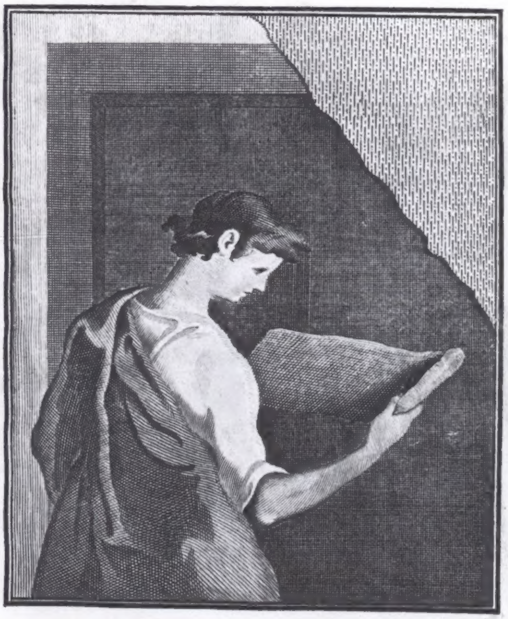


REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

Dr. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG.

XV. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1892.

UNVERÄNDERTER PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

Dr. HUBERT JANITSCHEK,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.

XV. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1892.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

Notizen.

Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika.

Von Dr. **Hugo Graf.**

I.

Fulda und Hersfeld.

Unter den Schöpfungen, welche die Uebung und Entwicklung der kirchlichen Baukunst auf dem Boden Deutschlands einleiten, nimmt die Hauptkirche des Klosters Fulda nach einhelliger Ansicht der Kunstgelehrten und Archäologen eine hervorragende und einflussreiche Stellung ein. Das Kloster nebst seiner Kirche war zwar keineswegs die früheste Gründung dieser Art auf deutschem Boden; Echternach, St. Maximin bei Trier, Münster im Gregorienthale sowie andere Vogesenklöster, St. Gallen, Reichenau, St. Emmeram in Regensburg u. a. sind zum Theil beträchtlich älter; doch ragte Fulda als Gründung und als Grabstätte des hl. Bonifacius, des Organisators der Kirche Deutschlands, von Anfang an und auf lange hin im Glanze besonderen Ansehens über allen Schwesteranstalten hervor. Die Bauthätigkeit wurde hier schon durch die ersten Aebte mit ungewöhnlichem Eifer betrieben, welcher unter dem dritten Abte, Ratger, sogar schwere Störungen der klösterlichen Ordnung herbeiführte. Das Hauptergebniss dieses Baueifers war die Salvatorkirche, welche das Grab des hl. Bonifacius umschloss.

Mit dem allgemeinen Zugeständnisse einer hervorragenden Stellung und eines bedeutenden Einflusses ist aber auch die Einhelligkeit der Meinungen begrenzt und beendet; sie gehen auseinander, wenn es sich um die Bestimmung dieses Einflusses handelt. Man hat die Salvatorkirche als Vorbild, Fulda als Quelle des Planes von St. Gallen vom Jahre 820 bezeichnet [1]); es wurde widersprochen [2]); auch die Annahme, dass jene Kirche das erste Beispiel der in Deutschland so häufigen doppelchörigen Anlage gegeben habe [3]), wurde

[1]) H. Otte, Geschichte der roman. Baukunst, S. 93. — R. Dohme, Kunst u. Künstler, I. S. 7 — R. Adamy, Architektonik, II, 1. 1887, S. 180.

[2]) C. Schnaase, Gesch. der bild. Künste, 2. Aufl., III, S. 545, Anm. 2. — G. Holzinger, Ueber den Ursprung der Doppelchöre, 1881, S. 11.

[3]) F. Lange in J. Gegenbaur's Fulda und das Rhöngebirge, Fulda 1847, S. 20. — H. Otte, a. a. O. S. 90.

wenigstens eingeschränkt, da hiefür schon ältere Beispiele vorliegen [4]; in neuerer Zeit ist die Salvatorkirche zu Fulda sogar als »Wiege der kreuzförmigen Basilika« verkündet worden, freilich ohne dass die Stärke des Tones mit der Stärke der Gründe im Einklang stünde; nicht einmal der Nachweis, dass die Kirche von Fulda selbst diese Form besass, wurde versucht [5]. Und doch läge die erste Voraussetzung für die Erkenntniss des Einflusses, welchen dieses Bauwerk überhaupt üben konnte, in einer sicheren Vorstellung seiner eigenen Gestalt. So wenig Genüge ist dieser Voraussetzung bis jetzt noch geleistet, dass sich hierüber die Ansichten in grösserem Widerspruche befinden, als bezüglich irgend eines anderen Bauwerkes, dessen ursprüngliche Gestalt nicht mehr vor unseren Augen steht und nur noch aus der schriftlichen Ueberlieferung zu ermitteln ist. Die älteste Ansicht, seit man dieser Frage sich zuwandte, schrieb der Kirche eine im altchristlichen und frühmittelalterlichen Basilikenbau sonst nicht nachweisbare Gestalt zu, nämlich die eines Langhauses mit einem durch seine Mitte gelegten Querhause [6]. Bei den neueren Forschern begegnen wir folgenden Vorstellungen: Basilika mit östlichem Querschiffe, woran sich unmittelbar die Apsis anschliesst, also die östlich orientirte T-Form [7]; Basilika mit langem Querschiffe unmittelbar vor der westlichen Apsis, also die westlich orientierte T-Form [8]; die lateinische Kreuzform [9]; Basilika ohne Kreuzform, aber mit östlichem und westlichem Querschiffe, also die doppelte T-Form [10]; unberührt von subjektivem Ermessen bleibt nur die durch die Nachrichten bestimmt genug bezeugte doppelchörige Anlage mit östlicher und westlicher Apsis und Krypta.

Gegenüber einer so grossen Verschiedenheit der Vorstellungen, welche jede Möglichkeit der Verbindung eines Querraumes mit dem basilikalen Langhause in sich schliesst, kann das Urtheil zunächst nur in der Form der Alternative sich gestalten: entweder bieten die auf uns gekommenen Nachrichten in der That keine ausreichenden Merkmale, um zu einer bestimmteren Vorstellung gelangen zu können, — dann bleibt natürlich das vermeintliche Verhältniss dieses Bauwerkes zu dem Plane von St. Gallen, noch mehr aber seine Bezeichnung als »Wiege« der kreuzförmigen Basilika durchaus willkürlich und ohne objective Geltung; oder die Nachrichten gewähren Anhaltspunkte für eine Vorstellung von der Gesammtform des Bauwerks, welche dann jedoch

---

[4]) H. Graf, Opus francigenum. 1878, S. 105 ff. — H. Holzinger a. a. O. S. 7, vergl. S. 2.

[5]) G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1884, S. 160.

[6]) Chr. Brower, Fuld. antiq. libri IV, 1612, p. 106. — J. F. Schannat, Dioec. et Hierarchia Fuld. 1727, p. 55.

[7]) C. Schnaase a. a. O. S. 539.

[8]) Von Dehn-Rotfelser im Inventarium der Baudenkm. im Königr. Preussen, Provinz Hessen-Nassau. Kassel 1870, S. 66.

[9]) H. Otte a. a. O. S. 90, nach F. Lange a. a. O. S. 20. — G. Dehio a. a. O. S. 161. 164. — R. Adamy, Architektonik, II, 1. 1887, S. 180.

[10]) H. Holzinger a. a. O. S. 10.

nur eine, mit Ausschluss aller übrigen sein kann; in diesem Falle würde die herrschende Verschiedenheit der Ansichten auf einen ungenügenden Stand der Forschung deuten. Die nächste Aufgabe kann nur in der Erledigung der Alternative bestehen.

Die Geschichte der Abteikirche, soweit sie unserer Untersuchung zu unterliegen hat, ist innerhalb der Jahre 792 bis 819 beschlossen und betrifft den ersten auf den Gründungsbau folgenden Neubau, zugleich wohl den ersten Monumentalbau über dem Grabe des hl. Bonifacius. Der bei der Gründung des Klosters im Jahre 744 begonnene Kirchenbau hatte 751 die Weihe erhalten und im Sommer 755 den Leichnam des hl. Bonifacius aufgenommen. Er scheint ein blosser Bedürfnissbau gewesen zu sein; als Abt Sturm im Jahre 767 aus dem neustrischen Kloster Gemetikum [11]) nach fast zweijähriger Verbannung wieder nach Fulda zurückgekehrt war, legte er Hand an die Ausschmückung der Kirche; den Altar über dem Grabe des hl. Bonifacius verzierte er mit Gold und errichtete darüber eine Arca, d. h. ein Altarciborium von Gold und Silber. Die weitere Mittheilung, dass er »allen Gebäuden des Klosters« durch neue Pfeiler und grosse Balken, sowie durch neue Bedachungen eine grössere Festigkeit verlieh, darf wohl auch auf die Kirche bezogen werden. Er richtete nun auch, gemäss der Vorschrift der benedictinischen Klosterregel, Werkstätten ein, damit die verschiedenen Künste im Kloster selbst betrieben würden und bei keinem Erfordernisse die Kräfte ausserhalb des Klosters gesucht werden müssten. Durch diese Einrichtungen wurde man in den Stand gesetzt, der Kirche eine neue, den Ansprüchen der Dauerhaftigkeit und künstlerischen Erscheinung in höherem Sinne entsprechende Gestalt zu ertheilen. Die Ausführung dieses Unternehmens blieb den nächsten Nachfolgern Sturms vorbehalten. In Baugulf's, des zweiten Abtes, Verwaltung (779 bis 802) fällt der von den Annalisten zum Jahre 792 verzeichnete Beginn der Kirche von Fulda [12]). Von ihm berichtet der Katatog der Aebte von Fulda [13]): »In rühmenswerther Weise errichtete er auch jenen wunderbaren östlichen Tempel, welcher unter der Leitung des Ratger, dieses betriebsamen Mannes, kunstvoll aufgeführt wurde.« Der Neubau stand, wie sich aus weiterhin noch anzuführenden Nachrichten ergeben wird, an der Stelle des ersten Baues; die Bezeichnung »östlicher Tempel« dient lediglich zur Unterscheidung dieses Neubaues von einem durch den Nachfolger Baugulf's hinzugefügten westlichen Vergrösserungsbau, welcher bei Abfassung des Abtskatalogs längst zur Ausführung gekommen war. Es darf hier wohl auch die vorgreifende Bemerkung Platz finden, dass dieser östliche Tempel die Gestalt einer dreischiffigen Basilika mit östlicher Apsis besass, und dass sich an seine Südseite ein Kreuzgang (claustrum) anschloss.

An Baugulf's Statt, welcher im Jahre 802 die Abtswürde niederlegte, wurde durch einstimmige Wahl der Brüder Ratger eingesetzt. Er hatte bei

[11]) Jumièges bei Rouen.

[12]) Annales Fuldenses antiqui ad a. 792: Initium ecclesiae S. Bonifacii; Pertz, M. G. h. V, 116; der Cod. Monac. gibt das Jahr 791. Die Annales breves Fuld. setzen wiederum 792, Pertz II, 237; die Annales Lamberti Hersfeldenses 791, Pertz V, 39; die Annales S. Bonifacii 790, Pertz V, 117.

Errichtung des »östlichen Tempels« die Bauleitung geführt und der Abtskatalog bezeichnet ihn als einen kundigen Architekten. Dieser Eigenschaft scheint er die Ziele seiner Verwaltung in allzu einseitiger Weise untergeordnet zu haben, so dass das Kloster in Zustände bedenklichster Zerrüttung gerieth.

Sein erstes Unternehmen war die Anfügung eines sehr geräumigen westlichen Anbaues an die Abteikirche, welcher im Abtskataloge »der westliche Tempel« genannt wird [14]. Aus dem Zusammentritte dieser beiden Theile, welcher, wie es scheint, nicht im ursprünglichen Entwurfe geplant war und auch nicht einem wirklichen Bedürfnisse, sondern vielmehr der Baulust des Abtes entsprang, ging die besondere Gestalt der Salvatorkirche hervor, über welche die oben angeführten, unter einander so abweichenden Vorstellungen herrschen. Dieser Erweiterungsbau erschöpfte jedoch den Baueifer Ratger's nicht; gleichzeitig errichtete er auf dem benachbarten Bischofsberge eine Marienkirche, welche schon 809 geweiht werden konnte [15]), und im Jahre 812 fand die Weihe der Kirche des hl. Johannes des Täufers im östlichen Theile des Klosters statt [16]); auch einen Ausbau des ganzen Klosters in grossen Verhältnissen scheint er angestrebt zu haben, so dass übertriebene Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Mönche gestellt wurden. Die hiebei geübte Härte bewirkte, dass viele Mönche aus dem Kloster entwichen [17]); die übrigen wandten sich an Kaiser Karl um Abhilfe, welcher im Jahre 809 den Bischof Richulf von Mainz zur Schlichtung der Händel nach Fulda entsandte [18]); eine neue Beschwerdeschrift der Mönche an den Kaiser vom Jahre 811 ist noch erhalten [19]); eine dritte Anklage endlich hatte den Erfolg, dass Ratger im Jahre 817 seines Amtes entsetzt wurde [20]). Ludwig der Fromme fühlte sich hiebei zu der Aeusserung veranlasst, es sei ihm ausser durch den Tod seines Vaters kein grösserer Schmerz zugefügt worden, als durch die Vorgänge in Fulda [21]). Gerade damals suchte der fromme Kaiser sein grosses Reformwerk für das fränkische Klosterwesen nach den Grundsätzen seines intimen Freundes und Rathgebers, des Abtes Benedict von Aniane, zur allgemeinen Durchführung zu bringen; ein von diesem Abte ausgearbeitetes Capitulare machte er den im Jahr 817 aus allen Theilen des Reiches zur Synode nach Aachen berufenen

---

13) Catalogus Abbatum Fuldensium (von 744 bis 916) bei Joh. Fr. Böhmer, Fontes rerum German., Stuttgart 1853, Bd. III, S. 161.

14) Tercius abbas Ratger, sapiens architectus, occidentale templum, iam accepta potestate, mira arte et immensa magnitudine alteri copulans, unam fecit ecclesiam. Catal. abb. Fuld. bei Böhmer a. a. O. S. 162.

15) Annales Laurissenses minores ad ann. 809. Pertz, Script. t. I.

16) a. a. O. ad ann. 812.

17) Rhabani Mauri — poemata de diversis. Ed. Chr. Brower, p. 39, Nr. 30. Metrum de transitu monachorum.

18) Annales Lauriss. min. ad ann. 809.

19) Brower, Antiquit. Fuld. p. 212. — Schannat, Hist. Fuld., hist. prob. Nr. 10. — Acta SS. O. S. B., saec. IV, pars I, p. 260 sqq.

20) Annales Fuld. ad ann. 817.

21) Vita ven. Eigilis, c. 5. Acta SS. O. S. B. l. c., p. 229.

Aebten zur gemeinsamen Vorschrift [22]. Im Geiste dieser Reform suchte und fand der Kaiser auch die Heilmittel für die inneren Schäden, welche den Bestand des Klosters Fulda bedrohten. Aus einem westfränkischen Kloster sandte er eine Anzahl erprobter Mönche aus der Schule Benedict's von Aniane nach Fulda, um die Ordnung und die Uebung der Regel wieder herzustellen [23]. Nach beinahe zweijährigem Wirken war dies soweit gelungen, dass sie bei dem Kaiser befürworten konnten, den Mönchen von Fulda wiederum die Wahl eines Abtes aus ihrer Mitte zu gestatten. Noch im Jahre 818 ward Eigil erwählt, welcher den Bau der Salvatorkirche zu Ende führte. Er liess die Kirche ausräumen, das Paviment in Gusswerk herstellen, die Altäre an geeigneten Stellen errichten und mit behauenen Steinplatten belegen; als sein Werk wird ferner die Anlage je einer Krypta unter dem West- und dem Ostchore bezeichnet [24]. Am 1. November 819 konnte die Weihe der Kirche durch den Erzbischof Haistulf von Mainz vollzogen werden. Der Bau war im Wesentlichen vollendet, wenn auch die Ausschmückung des Innern und die Anlage des Kreuzganges noch nicht zum Abschlusse gediehen war [25].

Die in der vorangegangenen Darlegung zu Rathe gezogenen historischen Nachrichten, welche auch den von der Kunstgeschichte bisher benützten Apparat fast vollständig bezeichnen, gewähren über die beiden Theile und die aus ihrem Zusammentritte hervorgegangene Gesammtform der Abteikirche keinen hinreichenden Aufschluss. Jeder Versuch, von dieser historischen Grundlage aus zu einer bestimmteren Vorstellung zu gelangen, konnte sich nur innerhalb der Grenzen bloser Hypothese bewegen [26], und keine der oben angeführten Ansichten, welche fünf unter einander verschiedene Planformen in Vorschlag bringen, konnte sich auf entscheidende Gründe berufen.

Hiemit wäre die der Forschung gezogene Schranke erreicht, wenn es feststände, dass der bisher benützte historische Apparat die Summe der Ueberlieferung darstellt. Dies ist jedoch, wie eine genauere Prüfung ergibt, keineswegs der Fall; vielmehr blieb ein sehr wichtiges Quellenmaterial bisher fast völlig unbeachtet; nur ein paar Autoren machten davon einen sehr theilweisen Gebrauch, während es, in seinem ganzen Zusammenhange angewandt, zu einem umfassenden Aufschlusse über die Plananlage der Kirche führt, so

---

[22]) Vita S. Benedicti Abb. Anianensis, c. 50. s. Acta SS. O. S. B. saec. IV, pars I, p. 201. — Baluzius, Capitularia reg. franc., Paris 1780, I, 579.

[23]) Vita ven. Eigilis, c. 5. s. Acta SS. O. S. B. l. c. p. 229. — Vita metrica ven. Eigilis, c. 6. a. a. O. p. 245. — Schannat, Hist. Fuld., p. 96.

[24]) Vita ven. Eig. c. 16. — Vita metr. c. 15.

[25]) Vita ven. Eig. c. 22 und 27.

[26]) Auf völliger Willkür beruht die Darstellung, welche G. Dehio (Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, S. 163 f.) von der Entstehung und der Gestalt des Baues gibt; seine Angaben über die Thätigkeit der Aebte Baugulf und Ratger widersprechen den historischen Nachrichten und verrathen Unkenntniss der Quellen. Solcher Art ist das Fundament, worauf er seine Theorie von der »Wiege der kreuzförmigen Basilika« aufbaut. — Vergl. auch W. Effmann's besonnene Kritik in der Deutschen Bauzeitung 1889, S. 275 ff.

dass der Ungewissheit nur noch geringer Spielraum übrig bleibt. Seinen Nachweis und seine Wiedergabe verdanken wir den älteren Autoren der Geschichte Fuldas. Brower verwies bereits auf die operis orthographia, die er in den von Rhabanus Maurus gedichteten Inschriften für die einzelnen Altäre des 819 geweihten Baues erkannte [27]), ohne doch ihre richtige architektonische Deutung zu finden. Sie sind uns von dem Mönche Candidus, dem Schüler des Abtes Eigil und des Rhabanus Maurus, überliefert und bilden einen Anhang zu seinen beiden Biographien Eigil's. Brower brachte sie zum Abdruck [28]) und nach ihm Schannat [29]). Aus einer andern Handschrift entnahm Brower eine kleinere Reihe dieser Inschriften für seine Sammlung der Gedichte des Rhabanus Maurus [30]); in dieser unvollständigen Zahl gingen sie in die erste Gesammtausgabe der Werke Rhabanus' von Jak. Pamelius [31]) über, wie auch in die lateinische Patrologie von J. B. Migne [32]); in neuester Zeit ward ihre vollständige Reihe nach Brower in die Fortsetzung der Monumenta Germaniae historica aufgenommen [33]).

Aus diesen Inschriften, welche die Patrone und den Reliquienschatz der einzelnen Altäre verzeichnen, ergibt sich zunächst, dass die Abteikirche bei ihrer Weihe im Jahre 819 elf Altäre besass; dass Abt Eigil ihre Aufstellung angeordnet und die dazu »geeigneten Plätze« bezeichnet hatte, berichtet Candidus in den Biographien; dieser selbe Augenzeuge gibt uns auch genauere Kenntniss ihrer Aufstellung; bei Mittheilung der Inschriften des Rhabanus versah er nämlich jede derselben mit einem Titel, welcher die Stelle des Altares anzeigt; dabei hielt er eine bestimmte Reihenfolge ein, indem er an dem östlichen Ende des Gebäudes beginnend dasselbe von Altar zu Altar durchschreitet, um am entgegengesetzten Ende die Reihe zu beschliessen. Er bietet uns auf diese Weise eine Periegese des Gebäudes nach der Stellung der Altäre, so dass wir seine Grundform nun in weit bestimmteren Zügen zu erkennen vermögen, als es die bisher benützten Nachrichten gestatteten.

Indem wir an der Hand des verlässigen Führers den Gang durch die Kirche antreten, fügen wir zur Erläuterung und zugleich als Ergebniss ein Schema des Grundrisses in ideeller Reconstruction bei, welches jedoch nur für

---

[27]) Fuldensium antiquitatum libri IV. Antwerpiae 1612, p. 106 sqq. — Einen sehr beschränkten Gebrauch dieser Inschriften machten bereits Schnaase, Gesch. der bild. Künste, Bd. III. 1889, S. 539 und 553, sowie J. Gegenbaur im Gymnasialprogramm von Fulda 1881, Nr. 335, über »Das Grab des Königs Konrad I.«, S. 14 und 17.

[28]) a. a. O. p. 110—112.

[29]) Dioecesis et hierarchia Fuldens., Francofurti 1729, p. 53—55.

[30]) Hrabani Mauri — poemata de diversis, Mogunt. 1617, Nr. 33—39, p. 40—42.

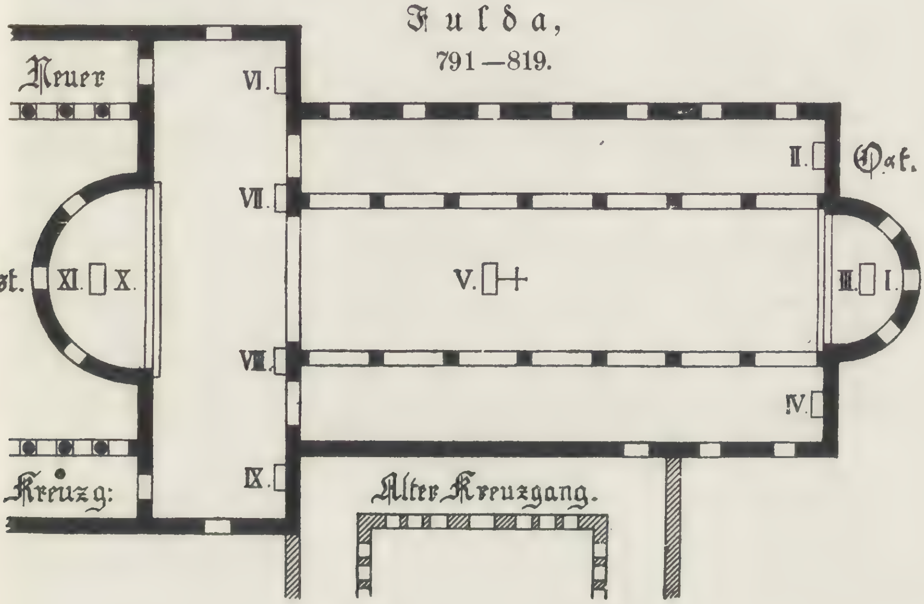
[31]) Rab. Mauri Opera omnia. Coloniae Agr. 1626, Tom. VI, p. 202 sqq.

[32]) Series secunda, tom. CXII. B. Rabani Mauri tom. VI, Paris 1852, col. 1623 sqq.

[33]) Poetarum latinorum medii aevi tom. II. Rec. Ern. Duemmler. Berlin 1884, Nr. I—XI, p. 205—208.

den allgemeinen Typus der Anlage Geltung beanspruchen soll; hiebei ist die Stellung der Altäre nach den Ortsangaben des Candidus durch römische Ziffern bezeichnet. Den Text der metrischen Inschriften möge man an den oben angeführten Stellen nachsehen; wir begnügen uns hier mit der Anführung der Titel des Candidus und mit der summarischen Angabe der Patrone. Wo es das historische Interesse erfordert oder eine völlige Klarheit nicht zu gewinnen ist, geben wir Erörterungen bei, welche unsere Auffassung dem Urtheile des Lesers unterbreiten.

Fulda,
791—819.



Der Rundgang beginnt in der östlichen Krypta:

I. In Crypta orientali versus Rhabani.

Ihr Altar war den orientalischen Erzvätern und Märtyrern des Klosterwesens gewidmet, dem Eremiten Antonius, seinem Vorgänger Paulus (senior Paulus), dem Mönche und Märtyrer Anastasius, dem Mönche Saba und dem palästinensischen Cönobiarchen Theodosius.

Wir steigen aus der Krypta herauf in die Kirche und wenden uns zunächst gegen Norden zu dem links von der Ostapsis stehenden Altare:

II. In Porticu septentrionali, hoc est, in sinistra absidae orientalis.

Die Bezeichnung porticus ist auf dem etwa gleichzeitigen Plane von St. Gallen für die beiden Seitenschiffe angewandt [34]) und offenbar auch hier in diesem Sinne zu verstehen. Wir befinden uns also vor dem Altare am Ostende des nördlichen Seitenschiffes. Die Patrone waren die Heiligen Stepha-

[34]) Latitudo utriusque porticus pedum XX.

nus [35]), Laurentius, Pancratius, Donatus, Victor, Vincentius, Cyriacus, Quintinus, Sebastian und Ferrucius mit seinen 40 Genossen

Von hier gelangen wir gegen rechts vor den Altar der östlichen Apsis:

III. In Absida orientali.

Der Altar ist dem hl. Salvator, der Maria, deren Eltern und der hl. Sippe geweiht.

Aus den Versen des Rhabanus gewinnen wir die wichtige Kunde, dass dieser von Erzbischof Heistulf (a. 819) geweihte Altar auf derselben Stelle errichtet war, welche schon der von dem hl. Bonifacius (a. 751) geweihte Salvatoraltar einnahm [36]. Der Neubau des Abtes Baugulf behielt also von der ersten, durch Abt Sturm errichteten Kirche die Situation der Ostapsis und ihres Altares nebst dessen Widmung bei; die bei mehreren Schriftstellern [37]) begegnende Annahme eines östlichen Anbaues durch Abt Baugulf erweist sich als missverständliche Auslegung der im Abtskataloge gebrauchten Bezeichnung »östlicher Tempel«; wenn daher Dehio (a. a. O.) angibt: »unter Baugulf (a. 779 bis 802) wird das Querhaus (transversa domus) vollendet und eine Erweiterung nach Osten vorgenommen: also lateinisches Kreuz« — so tritt zu dem Missverständnisse hier noch eigene Erfindung, welche an den alten Nachrichten überhaupt keinen Anhalt besitzt und durch Rhabanus' Bemerkung direct widerlegt wird.

Von hier uns nach rechts wendend, treten wir vor den Altar am Ende des südlichen Seitenschiffes:

IV. In Porticu meridiana, id est in dextera ejusdem absidae.

Er besass Reliquien der Märtyrer St. Clemens [38]), Linus, Alexander, Fabianus, Marcellus, Cornelius, Cyprianus, der unschuldigen Kindlein, der Heiligen Saturninus und Georgius.

Die folgende Inschrift führt uns zum Kreuzaltare, bei welchem der hl. Bonifacius ursprünglich bestattet worden war:

V. Ad Crucem, ubi martyr Bonifacius primum fuerat tumulatus.

Wir befinden uns hier wiederum an einer Stelle, welche der Anlage des Gründungsbaues entstammt. Als Abt Sturm aus der Verbannung zurückgekehrt war (a. 767), schmückte er diesen Altar mit Gold und errichtete darüber ein Ciborium mit reicher Zierde von Gold und Silber [39]). Bei der Weihe des Neubaues im Jahre 819 erhob Eigil den Leichnam des hl. Bonifacius und

---

[35]) Daher wird dieser Altar in den Poemata de diversis bei Brower, p. 41, Nr. 33 als altare sancti Stephani bezeichnet.

[36])
Hoc altare Dei primum Bonifacius ipse
Nam Salvatori rite dicavit amor.
Quod super exstructam Heistolf sacraverat atque
Sanctorum spolia plura locavit ibi.

[37]) Dr. F. W. Rettberg, Kirchengesch. Deutschlands, 1846, I, S. 625. — H. Otte, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 89.

[38]) Daher in den poemata de diversis, Brower p. 41, Nr. 34, altare Clementis genannt.

[39]) Eigil in seiner Vita s. Sturmi, c. 20, bei Pertz, Scr. II. p. 375.

übertrug ihn in die Apsis des Westchores, wo er ihm eine neue Ruhestätte bereitet hatte [40]. An der alten Stelle verblieben, wie die Inschrift des Rhabanus berichtet, eine Anzahl Reliquien, welche schon Bonifacius hier deponirt hatte, nämlich eine Kreuzpartikel, Partikeln von der Martersäule, vom Calvarienberge mit Blutspuren und von dem in Essig getauchten Schwamme — in erster Linie also Zeugnisse der Kreuzigung Christi, sodann aber auch noch viele andere Reliquien. Es darf hieraus geschlossen werden, dass dieser Altar von Anfang an dem hl. Kreuze geweiht war. Seinen Standort bezeichnet Candidus hier nicht, wohl weil er schon an einer vorausgegangenen Stelle die genügende Auskunft gegeben hatte; in der metrischen Lebensbeschreibung Eigil's bemerkt er nämlich bei der Erhebung der Gebeine des hl. Bonifacius aus seinem ursprünglichen Grabe, dass dieses bekanntermassen in der Mitte der Kirche gelegen war [41]. Hier war also auch die Stelle des Kreuzaltares, entsprechend der mehrfach bezeugten Uebung der nordisch-benedictinischen Kirchenbaukunst jener Zeit, wie auch der romanischen Epoche [42]. Wie auf dem Plane von St. Gallen befand sich wohl auch hier diese Stelle an einem Punkte des Mittelschiffes, welcher annähernd die Mitte der ganzen Längenausdehnung der Kirche bezeichnete; nach der gleichen Analogie darf auch angenommen werden, dass der Kreuzaltar zu Fulda westlich vor den Chorschranken stand, welche den Mönchschor abschliessen, dass er also bereits dem Laien- oder Pfarrchore angehörte.

Den Rundgang weiter nach Westen fortsetzend, gelangen wir aus dem Mittelschiffe in den nördlichen Flügel des Querhauses:

VI. In parte septentrionali transversae domus.

Die Patrone dieses Altares sind nur weibliche Heilige, die Heiligen Agatha [43], Petronilla, Juliana, Lucia, Perpetua, Sabina und Regina. Zu vermuthen

---

[40]) Vita ven. Eigilis und vita metr. c. 17.

[41]) c. 17. — Martyris ad tumbam, — — Quae tunc noscitur in medio consistere templo.

[42]) Gleicher Disposition begegnen wir in der von 793 an durch den hl. Angilbert erbauten Abteikirche zu Centula in Neustrien: in medio ecclesiae sancta Passio, s. Acta SS. O. S. B. saec. IV, 1. p. 127; D'Achery, spicilegium IV, p. 458; ebenso in der Kirche des hl. Saturninus, für welche Rhabanus Maurus die Altarinschriften dichtete, s. Brower, poemata de diversis, p. 64, Nr. 139: ad crucem in medio ecclesiae. Dieser karolingische Gebrauch ward bei der Erneuerung des benedictinischen Lebens durch die Cluniacenser festgehalten; bei dem Neubau der Abteikirche des hl. Benignus zu Dijon durch den Cluniacenser Wilhelm, den Lombarden, in den Jahren 1001 bis 1015 wird berichtet: in medio ipsius ecclesiae altare s. crucis, s. Vetus Chronicon S. Benigni Div. bei D'Acbery, spicil. I. p. 438. Der Kreuzaltar der 1178 geweihten Cistercienser-Abteikirche zu Maulbronn steht noch an seiner ursprünglichen Stelle etwas westlicher als die Mitte der ganzen inneren Länge der Kirche. Durch die geräumigeren Choranlagen der Uebergangsepoche und der Frühgothik ward die Möglichkeit gegeben, die Chorschranken nebst dem Kreuzaltare weiter östlich gegen oder in die Vierung zu verlegen.

[43]) Daher in den poemata de diversis, p. 41, Nr. 35, Altar der hl. Agatha genannt.

ist, dass dieser Altar an der Ostwand des Querhauses stand; denn wir treten von hier aus vor den Altar zur linken (nördlichen) Seite des Bogens, welcher gegen den östlichen Theil der Kirche gerichtet ist, also zwischen diesem und dem Querhause sich erhebt:

VII. In sinistra illius arcus, qui respicit Domum orientalem.

Der Altar enthielt Reliquien des hl. Lucas[44]), von den Ketten des hl. Petrus und von den hl. Bischöfen Augustinus, Germanus, Remigius, Maximinus und Medardus.

Durch die Ortsbestimmung der beiden letzteren Altäre, Nr. VI und VII, ist unverrückbar und vollkommen sicher gegen ferneres Missverständniss festgestellt, dass die Queranlage der Abteikirche von Fulda sich im Westen an das Langhaus anschloss, auf das wir aus dem Querhause zurückblicken; wir haben die domus orientalis, das templum orientale des Abtskataloges, den Bau des Abtes Baugulf, verlassen und befinden uns in dem occidentale templum des Abtes Ratger. Auf dem Gange durch den östlichen Theil der Kirche begegneten wir keiner Queranlage, wie sie uns nun in so bestimmter Bezeugung entgegentritt, die Kirche hatte nur ein und zwar ein westliches Querhaus. Wir schreiten in diesem weiter zu dem Altare an der rechten (südlichen) Seite des Bogens zwischen Langhaus und Querhaus:

VIII. In dextera ejusdem.

Hier wurden Reliquien des Evangelisten Marcus[45]), des Märtyrers Paulus, des Johannes, Valentinus, Gorgonius und Nazarius, der Sieben Brüder, des Gordianus, Candidus, Exsuperius, Victor und Mauritius verehrt.

Im südlichen Flügel des Querhauses:

IX. In parte meridiana ipsius transversae domus —

ist, wie im nördlichen, ein Altar der Verehrung weiblicher Heiligen gewidmet; es sind die Heiligen Agnes[46]), Euphemia, Genovefa, Susanna, Columba, Brigitta und Scholastica.

Das Querhaus enthielt also im Ganzen vier Altäre; die paarweise Theilung ihrer Widmung an männliche und weibliche Heilige bekundet wohl eine Rücksicht auf die religiösen Bedürfnisse beider Geschlechter und somit die Zugehörigkeit des Querhauses zum Laienchore.

Von hier gelangen wir unmittelbar in die Westapsis mit dem neuen Grabe des hl. Bonifacius:

X. In Absida occidentali, ubi martyr Bonifacius quiescit.

In oder unter dem Altare dieser Apsis, welche nach dem Zeugisse des Candidus von besonderer Grösse war, lagen seit 819 die Gebeine des heiligen Stifters[47]). Vor allem werden von dem Reliquienschatze dieses Altares solche

---

[44]) In den poemata de diversis, p. 42, Nr. 36: altare S. Lucae Ev.

[45]) s. Poemata de div., p. 42, Nr. 37: altare S. Marci Ev.

[46]) s. ibid. p. 42, Nr. 38: altare sanctae Aneg. virg., offenbar corrupt; Migne a. a. O. col. 1624, Nr. XL, gibt richtig: altare sanctae Agnetis Virg.

[47]) s. Vita metr. c. 17. — — jacet — in ara, Absida quam super exstructa namque imminet ingens.

angeführt, welche das Leben Christi bezeugen, eine Partikel vom Orte der Himmelfahrt, von der Wiege, dem Untergewande und dem Tische des Herrn, von dem Becken (der Fusswaschung) und vom heiligen Grabe; sodann Reliquien des Apostels Petrus, des Johannes des Täufers, der Heiligen Martin, Hilarius, Leo, Sylvester und Dionysius; endlich solche aus dem ursprünglichen Grabe des hl. Bonifacius, welche ihm während seines Lebens besonders theuer waren, nämlich der Heiligen Alban und Kilian. Die Anwesenheit einer Reliquie Johannes des Täufers darf als Anzeichen gelten, dass in der Nähe dieses Altares, wenn auch nicht in der Apsis selbst, der Taufbrunnen seine Stelle hatte[48]; dieser befindet sich auf dem Plane von St. Gallen zwischen dem Kreuzaltare und der Westapsis vor einem den beiden Johannes geweihten Altare. Die Westapsis zu Fulda gehörte also nebst dem Querhause und einem Theile des Langhauses bis zum Kreuzaltare dem Laienchore an, wie denn auch in dem, mit Fulda in engen geschichtlichen Beziehungen stehenden Kloster Hersfeld der »untere«, d. h. westliche Chor geradezu der »Laienchor« genannt wurde[49].

Aus der Apsis steigen wir, den Rundgang vollendend, in die westliche Krypta hinab:

XI. In Crypta ejusdem absidae.

Ihr Altar ist, in ergänzender Beziehung zur Widmung desjenigen in der Ostkrypta, den grossen abendländischen Patronen des Klosterwesens, dem hl. Benedict[50], Honoratus und Columban geweiht.

Mit diesen elf Altarinschriften und den ihnen beigegebenen Ortsbezeichnungen hat uns Candidus ein werthvolles topographisches Material überliefert, welches uns in den Stand setzt, die Grundform der Abteikirche von Fulda viel bestimmter zu erkennen, als es gewöhnlich die Nachrichten über Kirchenbauten des früheren und frühesten Mittelalters gestatten. In unserer beigefügten Planskizze ist der Versuch gemacht, das architektonische Gesammtergebniss daraus zu ziehen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es nun keinem Zweifel mehr unterliegen kann, dass der östliche Theil der Kirche, der Bau des Abtes Baugulf, wesentliche Theile der Disposition des Gründungsbaues beibehielt, nämlich die Lage der Ostapsis mit dem Salvatoraltare, sowie die Stellung des Kreuzaltares; von einer Verlängerung des Mittelschiffs nach Osten kann nicht mehr die Rede sein; nach Zahl und Stellung der Altäre und der von Candidus gebrauchten Ausdrucksweise kann hier nur an eine dreischiffige rein basilikale Anlage mit einer Apsis und ohne Querschiff ge-

---

[48]) Freilich ist es wahrscheinlicher, dass der Taufactus seit dem Jahre 812 aus der Abteikirche in die von Ratger erbaute Kirche St. Johannes des Täufers verlegt war.

[49]) Die gemeinsame Ueberschrift zweier metrischer Inschriften, welche Rhabanus Maurus gedichtet hatte und die zu beiden Seiten an der Wand des Westchores in Hersfeld angeschrieben waren, lautet: In fronte chori inferioris, quem laicorum appellabant. s. Brower, poem. de div., p. 104 sq.

[50]) Ibid. p. 42, Nr. 39: ad altare S. Benedicti in crypta occidentali.

dacht werden. Hieran schloss sich der westliche Vergrösserungsbau des Abtes Ratger, das Querhaus und die grosse Westapsis umfassend. Eigil fügte sodann am östlichen wie am westlichen Ende je eine Krypta ein, deren Decke von Säulen oder Pfeilern (columnis) gestützt und deren jede durch drei Fenster erleuchtet war [51]).

Hätte die Abteikirche zu Fulda die Grundform der kreuzförmigen Basilika besessen, so hätte die Kreuzform sich nur am Westchore durch Verlängerung des Mittelschiffs über das Querhaus entfalten können. Während die Kreuzform bei einer Reihe älterer westfränkischer Abteikirchen in directem oder umschreibendem Ausdrucke durch die gleichzeitigen Nachrichten verbürgt ist, fehlt uns für Fulda, selbst in den topographischen Vermerken des Candidus, jede Andeutung von dem Vorhandensein dieser Form und mehrere Umstände sprechen sogar dagegen. Vor allem die Aeusserung des Candidus über die Grösse der Westapsis, wonach sie eine bedeutendere Ausdehnung besessen zu haben scheint als die Ostapsis; hätte sie jedoch den Abschluss einer Verlängerung des Mittelschiffes gebildet, so wäre eine nennenswerthe Verschiedenheit nicht möglich gewesen. Während wir sodann in einigen sicheren Fällen kreuzförmiger Anlage in jener Zeit, wie in Centula und auf dem Plane von St. Gallen, jenseits des Querschiffes zwei Altäre antreffen, gelangen wir in Fulda aus dem Querraume unmittelbar zu dem einzigen Altare der Apsis. Auch die, wohl nur auf nicht völlig zuverlässige spätere Abbildungen gestützten Annahmen über die Gestalt des Neubaues, welchen Abt Hadamar nach dem Brande von 937 aufführte und der dem abgebrannten Bau an Form und Grösse ganz gleich gewesen sein soll, kommen bei sonstiger Abweichung doch darin überein, dass sie ein Kennzeichen der Kreuzform nicht beizubringen vermögen [52]); ein solches fehlt auch in auffälliger Weise der von Gegenbaur wiedergegebenen, jedoch erst dem Jahre 1648 entstammenden Abbildung der »Basilika Hadamars« [53]). Die Kreuzform ist für den karolingischen Bau der Abteikirche von Fulda vollkommen unbezeugt, und dieser Mangel aller Indicien berechtigt zu der buchstäblichen Auslegung der Angaben des Candidus im Sinne unmittelbaren Anschlusses der Apsis an das Querhaus, welche Ansicht auch früher schon von einigen Schriftstellern aufgestellt wurde [54]). Die Kirche hatte also jene Gesammtform des basilikalen Grundrisses, welche mit einem frühmittelalterlichen Ausdrucke als T-Form bezeichnet wird.

Die Anwendung dieser Form in Fulda dürfte wohl keine zufällige sein, sondern in einem tieferen geschichtlichen Grunde wurzeln. Wie in dem Wirken

---

[51]) Vita ver. Eig. c. 16; vita metr. c. 17, al. 15.

[52]) Fr. Lange bei J. Gegenbaur, Fulda und das Rhöngebirge, 1847, S. 20. — H. Otte, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 90. — Dehio a. a. O. S. 164. — J. Gegenbaur im Gymnasialprogramm von Fulda, 1881, S. 19.

[53]) Lithographische Tafel zum Gymnasialprogramm.

[54]) C. Schnaase am oben a. O., doch mit der irrthümlichen Annahme des Querhauses im Osten. — Von Dehn-Rotfelser a. a. O. S. 66: »Die westliche Apsis schloss sich unmittelbar an das sehr lange Querschiff an.« — W. Effmann in der deutschen Bauzeitung, 1889, S. 295.

des hl. Bonifacius überhaupt[55]), so tritt auch in der anfänglichen Entwicklung Fuldas die engere Anknüpfung an römische und italienische Formen und Gebräuche mehrfach entschieden hervor. Schon bei der Gründung des Klosters sandte Bonifacius den von ihm erkorenen Leiter desselben, den hl. Sturmius, nach Italien, um die dortigen Klöster zu besuchen und ihre Gewohnheiten kennen zu lernen[56]); späterhin begegnen wir wiederholt in Fulda auch in architektonischen Dingen der bewussten Erinnerung und Anknüpfung an römischen Gebrauch. Rom ist die Heimat und besondere Pflegestätte des T-förmigen Basilikenplanes, insbesondere auch mit der westlichen Orientierung; diese Anlage befolgte dort eine ganze Reihe der älteren Basiliken, darunter die beiden angesehensten, St. Peter und die eigentliche Mutterkirche Roms, die Lateransbasilika. In Fulda hatte man hievon Kenntniss und war sich auch des Unterschiedes von fränkischer Gepflogenheit bewusst, wie Candidus bezeugt, indem er bei der Beschreibung des Weiheactes im Jahre 819 berichtet, der feierliche Zug mit dem Erzbischofe Haistulf an der Spitze habe sich »zu dem Altare bewegt, welcher im westlichen Theile nach römischer Weise errichtet sei«[57]). Die nicht herkömmliche Anlehnung an römischen Gebrauch tritt uns auch in dem Berichte über die Anlage des neuen Kreuzganges entgegen. Der ältere war nach nordischer Sitte an einer Langseite der Kirche, und zwar an der südlichen gelegen; nach der Einweihung der neuen Kirche wurde beschlossen, denselben nach römischer Weise — Romano more — an die Westseite zu verlegen mit der besonderen Begründung, weil sich hier in der Nähe das Grab des hl. Bonifacius befinde[58]). Als Abt Eigil starb, a. 822, war der Kreuzgang noch nicht zur Vollendung gediehen[59]).

So zerrinnen die bisher in der Kunstgeschichte nach einander aufgetretenen Wandelbilder von der Gestalt der Abteikirche zu Fulda, um einer einzigen, in ihren Grundzügen gesicherten Vorstellung den Platz zu räumen; es erweist sich, dass Fulda in mehrfacher Beziehung eigene und besondere Wege einschlug, welche von der im Entwicklungsgange der nordischen Kirchenbaukunst jener Zeit vorwaltenden Richtung abweichen. Als Wahrzeichen dieser letzteren ist der Plan von St. Gallen vom Jahre 820 zu erkennen, und ihr Ziel, die kreuzförmige Basilika, tritt uns auf diesem merkwürdigen Pergament bereits in klarer Ausprägung entgegen. Die Anlage der Salvatorkirche zu Fulda verhält sich hiezu in einigen wesentlichen Beziehungen dis-

---

[55]) Vergl. F. W. Rettberg, Kirchengeschichte Deutschlands, Göttingen 1846, Bd. I, S. 308 und weiterhin.

[56]) Eigil's Vita Sturmi c. 14 bei Pertz, M. G. h., Scr. II, p. 371.

[57]) Vita metr. ven. Eigilis, c. 17: — ad aram, in parte occidua Romano more peractam.

[58]) Vita ven. Eigilis, c. 22. Quaesitum est, in quo loco aedificatio claustri congruentius potuisset aptari; quidam dederunt consilium, contra partem meridianam basilicae juxta morem prioris: quidam autem, Romano more, contra plagam occidentalem satius poni confirmant propter vicinitatem Martyris, qui in ea basilicae parte quiescit. cf. Vita metr. c. 23.

[59]) Vita ven. Eig., c. 27.

parat, ja gegensätzlich. Auf dem Plane von St. Gallen ist die Kreuzform klar und harmonisch ausgebildet; in Fulda finden wir die römische T-Form; in St. Gallen gehört das Querschiff dem Mönchschore an, in Fulda dagegen dem Laienchore, so dass auch seine gottesdienstliche Verwendung an beiden Orten verschiedenen Zwecken unterlag.

Dagegen treffen wir an beiden Stellen übereinstimmend die doppelchörige Anlage. Da aber der Plan von St. Gallen sicher nicht von Fulda herzuleiten ist, so müssen wir für seine Herkunft eine bis jetzt noch nicht bekannte dritte Stelle voraussetzen, an welcher die doppelchörige Anlage damals gleichfalls schon bestand. Erwägen wir ferner, dass diese Eigenthümlichkeit der Anlage bereits gegen Ende des 8. Jahrhunderts in Neustrien an der Abteikirche zu Centula auftritt [60]), so kann jedenfalls der mehrfach aufgestellten Ansicht, dass Fulda das erste Beispiel der doppelchörigen Kirchen gegeben habe, nicht zugestimmt und sein vorbildlicher Einfluss nur unter Einschränkung und Vorbehalt anerkannt werden.

Fulda stellte Dehio an die Spitze einer kleinen Reihe von Bauwerken, mittelst deren das fränkische Rheinland und Hessen als frühestes Verbreitungsgebiet dieser der kreuzförmigen Basilika erwiesen werden soll (S. 161); für jeden der beiden Landstriche, die wir seiner Ansicht zufolge als »Wiege« der kreuzförmigen Basilika »betrachten müssen«, stehen ihm zwei Namen zu Gebote, für Hessen Fulda und Hersfeld, für das fränkische Rheinland der alte Dom zu Köln und die Klosterkirche zu Werden an der Ruhr. Diese gelten ihm als »die frühesten beglaubigten Beispiele von Basilikenplänen im Sinne des lateinischen Kreuzes«, als »die ältesten uns bekannten Denkmäler dieser Klasse«. Die Hinfälligkeit dieses Anspruches für Fulda hat sich aus unserer obigen Darlegung ergeben.

In Bezug auf Hersfeld beruht Dehio's Ansicht lediglich auf einem Rückschlusse von den Formen des nach dem Brande von 1037 [61]) (nicht 1038) begonnenen, im 12. Jahrhundert erst zu Ende geführten Neubaues auf den 200 Jahre früher (831 bis 850) durch Rhabanus Maurus und den Abt Bun errichteten Bau. Von diesem älteren Bau, um den es sich hier handelt, fehlten bisher Nachrichten, welche über seine Form Aufschluss geben, wesshalb die Kunstgeschichte sich der Aufstellung einer Ansicht hierüber enthielt. Die »Beglaubigung«, welche Dehio für die kreuzförmig-basilikale Gestalt des karolingischen Bauwerkes in Anspruch nimmt, beruht einzig in der von ihm vorgebrachten, jedoch unerwiesenen Hypothese, dass der Neubau des 11. und 12. Jahrhunderts die Form der älteren Kirche wiederhole.

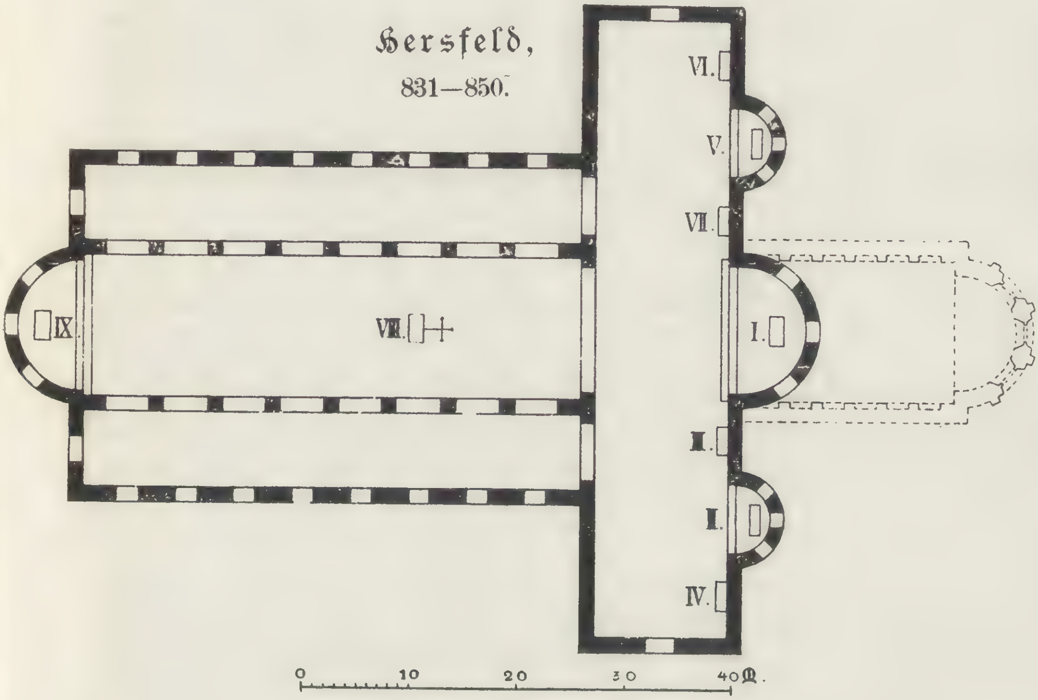
Wir sind indessen auch hier, wie bei Fulda in der Lage, mittelst eines bisher unbenützten Quellenmaterials die Gestalt des karolingischen Bauwerks fast vollständig zu reconstruiren. Auch für die St. Wibertuskirche zu Hers-

---

[60]) H. Graf, Opus francigenum, 1878, S. 107. — H. Holzinger, Ueber den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre, 1881, S. 7 ff.

[61]) s. Lamberti Hersfeldensis annales ad a. 1037. Incensum est monasterium Herveldense. M. G. h., Scr. III. p. 101.

feld verfasste nämlich Rhabanus Maurus metrische Altarinschriften, deren Mittheilung wir Brower zu danken haben [62]). Sie sind gleich denen von Fulda mit Titeln versehen, welche den Standort der einzelnen Altäre anzeigen und, wenn nicht vor dem Brande von 1037, doch sicher auch nicht lange nach demselben enstanden sein können, da sie die Bekanntschaft mit dem älteren Bau voraussetzen, der Neubau aber mehrfache Veränderungen, wie die Entfernung einzelner Altäre und namentlich eine durchgreifende Umgestaltung



der Westseite im Gefolge hatte. Wir geben daher auch hier eine Planskizze bei, welche die Andeutung dessen enthält, was sich dem werthvollen alten Berichte entnehmen lässt.

Wir treten zuerst vor den Altar in der östlichen Apsis mit dem Grabe des hl. Wibertus:

I. (Brower l. c. Nr. 118.) In abside Orientali ubi ipse Sanctus (sc. Vuibertus) corpore quiescit.

Sodann vor den Altar der Heiligen Petrus und Paulus in der südlichen Nebenapsis:

II. (Br. Nr. 119.) In abside vero Australi iuxta altare S. Petri et Pauli —.

Beiderseits dieser südlichen Nebenapsis befand sich noch je ein Altar:

---

[62]) Poemata de diversis, Nr. 118—126, p. 60—62.

III. (Br. Nr. 120.) Super proximum vero altare in sinistra parte —.

IV. (Br. Nr. 121.) Supra dextrum vero altare —.

Der gleichen Anordnung begegnen wir auch nördlich neben der Ostapsis; zuerst dem Altare der Gottesmutter in der nördlichen Nebenapsis:

V. (Br. Nr. 122.) In abside vero Aquilonali iuxta aram Dei genetricis hi versus continentur.

Dann ihren beiden Seitenaltären:

VI. (Br. Nr. 123.) Cui proximum altare, quod in Aquilonali parte constat.

VII. (Br. Nr. 124.) In dextra vero parte hi versus super altare scripti sunt.

Aus der Anordnung je einer Nebenapsis und dreier Altäre zu beiden Seiten der Ostapsis ergibt sich mit Nothwendigkeit die Annahme eines östlichen Querhauses von beträchtlicher Ausdehnung, wie dies auch der Neubau von 1037 ff. aufweist, welcher also wenigstens bezüglich der Queranlage wohl den ursprünglichen Plan, vielleicht selbst mit Benützung der alten Fundamente befolgte.

Aus dem Querhause begeben wir uns zum Kreuzaltare:

VIII. (Br. Nr. 125.) Ad crucem erga altare positam has reliquias continet.

Eine Ortsbezeichnung ist hier unterlassen, wohl weil sie unnöthig erschien, was jedoch nur dann der Fall sein konnte, wenn der Altar eine Stelle einnahm, welche einem allbekannten Gebrauche der Zeit entsprach, also in der Mitte der Kirche.

An letzter Stelle wird die Inschrift beim Altare des hl. Johannes des Täufers in der Westapsis angeführt:

IX. (Br. Nr. 126.) In abside etiam Occidentali ipsius ecclesiae iuxta altare praecursoris Domini.

Unter den nicht mit Sicherheit dem Rhabanus zuzuschreibenden Gedichten finden sich endlich noch zwei Inschriften [63]), deren wir oben schon erwähnten; sie hatten ihre Stelle wohl zu beiden Seiten der Westapsis — versus in fronte chori inferioris, quem laicorum appellabant, ad laevam, — ad dextram saxis insculpti, — wobei wir die werthvolle Nachricht erhalten, dass der »untere« oder westliche Chor der »Laienchor« genannt wurde.

Es sind mehrfache belangreiche Aufschlüsse, welche wir durch diese epigraphischen Ueberreste des karolingischen Baues gewinnen. Wir erfahren, dass auch die Abteikirche von Hersfeld in ihrer damaligen Gestalt den **doppelchörigen** Kirchen in gleichem Sinne zuzurechnen ist, wie Fulda und St. Gallen. Nach dem Brande von 1037 erfolgte die Umgestaltung der Westseite zur zweithürmigen Eingangsfaçade mit Portalvorhalle, ein cluniacensisches Motiv, dessen Einführung hier wohl dem Einflusse des Cluniacensers Poppo von Stablo zuzuschreiben ist; ihm war die Reform des Klosters Hersfeld, wie vieler anderen deutschen Klöster übertragen worden und ihm verdankte Abt Rudolf (1031 bis 1036) seine Einsetzung [64]), unter dessen Nachfolger Meginher (1036—1059)

---

[63]) Brower, poemata de diversis, unter den dubia et spuria, p. 104 sq.

[64]) Vita S. Popponis abbatis Stabulensis in den Acta SS. O. S. B., saec. IV, 1. p. 513.

Brand und Neubau stattfanden. Der Umgestaltung der Westseite nach den Erfordernissen der neu eingeführten cluniacensischen Gebräuche fiel die karolingische Westapsis zum Opfer.

Mit voller Bestimmtheit ergibt sich aus der Zahl und Anordnung der Altäre im östlichen Theile der Kirche das Vorhandensein eines Querraumes und zwar im Gegensatze zu Fulda als Bestandtheil des Mönchs- oder Priesterchores. Es ist daher wahrscheinlich, dass bei dem Wiederaufbau der Kirche nach dem Brande das Querhaus mit den beiden Nebenapsiden nach Maassgabe der karolingischen Anlage wieder aufgerichtet wurde.

Für die Frage, ob der Bau des Rhabanus oder Bun bereits kreuzförmige Gestalt besass, lassen uns die Nachrichten vollständig im Stiche; ein Rückschluss aus den Resten des unter Meginher begonnenen Neubaues, welchem die gegenwärtig noch bestehende Kirchenruine in ihren wesentlichen Theilen angehört, kann nur den Werth einer Hypothese ohne historische Gewähr beanspruchen, so lange nicht neue thatsächliche Indicien hinzutreten. Zwar weist die Ruine die lateinische Kreuzform auf, jedoch mit Besonderheiten, welche den Schluss auf ihr Vorhandensein am älteren Bau nicht begünstigen. Der östliche Kreuzarm, an Breite dem Mittelschiffe gleich, gehört nebst der unter ihm sich erstreckenden Krypta vollständig dem Neubau von 1037 ff. an und kein Merkmal deutet an dieser Stelle auf eine ältere entsprechende Anlage [65]). Auffällig ist sodann das unharmonische Verhältniss des Querhauses. Seine Flügel laden ungewöhnlich weit aus, in der Breite aber bleibt es um zwei Fuss hinter derjenigen des Mittelschiffes zurück; beide Räume treten ohne organisches Gefüge nebeneinander; die Bezeichnung der Vierung, der Durchdringung beider Räume fehlt und damit auch eine Andeutung der etwaigen Fortsetzung des Mittelschiffes jenseits der Querlage; beim Zusammentritte mit dieser erscheint das Langhaus beendet, wie dies bei den T-förmigen Basiliken in der That der Fall ist. Diese Umstände gestatten mit besserem Rechte den Schluss, dass der östliche Kreuzarm dem karolingischen Bauwerk noch fehlte, und dieses vielmehr in seinen östlichen Theilen die mit drei Apsiden ausgestattete T-Form ausweisen mochte. Neuere Forschungen haben die Verbreitung dieser Form in Deutschland im Laufe des 9. Jahrhunderts dargethan. Sie findet sich an der von Einhard in den Jahren 815 bis 827 erbauten Basilika zu Steinbach (Michelstadt) im Odenwalde [66]); an dem Gründungsbau des Münsters zu Essen, 870 bis 873 [67]); an der gegen 890 erbauten St. Michaelsbasilika auf dem Heiligenberge bei Heidelberg mit engster Analogie der Querhausanlage zu derjenigen von Hersfeld [68]); nach überwiegenden Wahrscheinlichkeitsgründen

---

[65]) W. Lotz, Die Stiftskirche zu Hersfeld, im Correspondenzblatt d. Gesammtvereines d. deutschen Gesch. u. Alterthumsvereine, 1858, S. 115 f.

[66]) s. R. Adamy, Die Einhardsbasilika zu Steinbach i. O., Hannover 1885, Tafel II.

[67]) s. G. Humann, Der Westbau des Münsters zu Essen, 1890, S. 4, Fig. 1.

[68]) s. W. Schleuning, Die Michaelsbasilika auf dem heiligen Berg bei Heidelberg, 1887, Tafel I. und insbesondere S. 11.

wies auch der unter dem hl. Liudger begonnene, aber erst 875 geweihte Bau der Klosterkirche zu Werden an der Ruhr diese Form auf, wie sich in einer weiter unten folgenden Erörterung noch ergeben wird. Diese Form scheint auch der Ostpartie von Hersfeld eigen gewesen zu sein. Wie hier die Westseite nach dem Brande von 1037 eine wesentliche Umgestaltung im Sinne cluniacensischer Gepflogenheit erlitt, so gehört wohl auch die Erweiterung der Ostseite zur Kreuzform erst dieser späteren Bauepoche und dem cluniacensischen Einflusse an; die kreuzförmige Basilika bildete die weitaus bevorzugte Planform in der älteren Bauweise dieses Ordens.

Wenn dagegen Dehio auch die Abteikirche von Hersfeld als eines der »frühesten beglaubigten Beispiele« von Basilikenplänen im Sinne der lateinischen Kreuzform, als eines der »ältesten uns bekannten Denkmäler dieser Classe« bezeichnet, so muss dies völlig unbegründete Vorgeben zurückgewiesen werden; jeder Grad, jede Art von Beglaubigung fehlt. Aber selbst dann, wenn sich für den karolingischen Bau von Hersfeld die kreuzförmig-basilikale Anlage erweisen liesse, wäre hier doch für den Bau der »Wiege« dieser Form kein Material mehr zu gewinnen. Der Plan von St. Gallen ist älter als der Beginn des Baues von Hersfeld (831) und stellt, in entschiedenem Gegensatze zu diesem, das Planschema bereits in klarer, harmonischer Durchbildung dar; das Ebenmaass aller Theile weist auf einen sicheren Canon der Verhältnisse, auf die bewusste Anwendung einer Grundeinheit, des Mittelschiffsquadrats, hin; hier tritt uns kein unsicherer Versuch, sondern das reife Ergebniss einer vorausgegangenen Entwicklung entgegen. An diesem kunstgeschichtlichen Vorgange nahmen Fulda und Hersfeld keinen Theil, und eine treue Wahrnehmung der auf uns gekommenen Nachrichten lässt mit voller Bestimmtheit erkennen, dass die Wiege der kreuzförmigen Basilika nicht auf hessischem Boden stand.

Copien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern.

Von **Alfred Schmid.**

So gesetzmässig die Entwicklung der bildenden Kunst vor sich geht, so sieht man doch aus dem Strome der allgemeinen Bewegung immer wieder einzelne Menschen hervorragen, deren weitblickendes Genie sammt ihren individuellen Neigungen von derartiger Wirkung auf Mit- und Nachwelt ist, dass man zu glauben versucht ist, ihre persönliche Eigenart habe den allgemeinen Entwicklungsgang in ganz neue Bahnen gelenkt.

Zu diesen seltenen Menschen gehören ein Leonardo und ein Michelangelo, was diese aber für Italien, waren für Deutschland Schongauer und Dürer. Man hat nun die hohe Bedeutung Schongauers im Allgemeinen bereits erkannt, aber dennoch nimmt die Achtung vor seiner historischen Bedeutung immer noch zu, je mehr man sich in das Studium der deutschen Kunstgeschichte vertieft. Naturgemäss wird das Hauptinteresse dabei stets dem Einfluss gehören, welchen Schongauer als Lehrer und Vorbild auf die Hauptmeister der kommenden Generation, die Maler vom Beginn des 16. Jahrhunderts geübt hat, aber dennoch ist auch eine statistische Uebersicht über die Copien nach seinen Werken von Interesse, weil eine solche mit dazu beiträgt, die Verbreitung seiner Stiche und den Umfang seines Wirkens zu veranschaulichen.

Auf dem Gebiete des Kupferstichs und Holzschnitts ist dies schon geschehen, namentlich durch die verschiedenen Abhandlungen von Lehrs. Eine Zusammenstellung von Copien auf dem Gebiete der Malerei und Plastik, soweit sie mir bei meinen Studien in Süddeutschland und Oesterreich aufgefallen sind, dürfte aber immer noch manches Neue bieten.

Das älteste oberdeutsche Gemälde, welches Verwandtschaft mit einem Stiche von Schongauer aufweist, die Kreuzschleppung an dem Altare von Schüchlin in Tiefenbronn bei Weil der Stadt, galt bisher, da der Altar 1469 datirt ist, für Schongauers Vorbild zu seiner grossen Kreuztragung. Ein Vergleich aber einer guten Reproduction des Stiches mit den Gemälden zeigt eine derartige Inferiorität des Tiefenbronner Altarwerkes, dass mein Gefühl der Annahme widerspricht, als könnte der grosse Colmarer irgendwelche künstlerische

Anregung zu seiner gewaltigen Composition beim Anblick dieser Leistung empfangen haben, das Umgekehrte wäre jedenfalls wahrscheinlicher, wenn man nicht annehmen müsste, dass die grosse Kreuztragung erst nach 1470 entstanden sei. Der Zusammenhang beider Darstellungen ist nun aber ein ganz loser, denn bei der Gruppe der trauernden Frauen im Hintergrunde ist sowohl die Gesammtanordnung als die Stellungen der einzelnen Figuren eine ganz verschiedene, und es lässt sich dieser Zusammenhang sehr leicht aus einem gemeinsamen heute verlorenen niederländischen Vorbild erklären. Die Aussicht auf die Stadt in der Kreuzschleppung Schüchlins ist der Aussicht auf dem Lucasbilde von Rogier in der Münchener Pinakothek so verwandt, dass man annehmen muss, auch Schüchlin habe sich an Rogier gebildet.

Bei zwei unbekannten oberdeutschen Malern vom Ende des 15. Jahrhunderts in der Sammlung zu Donaueschingen, welche D. Burckhardt (Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein) nur Schongauers Schule zuschreibt, finde ich directe Copien aus seinem Kupferstichwerk.

So sehe ich in Nr. 8 Anbetung der Könige im Katalog mit dem Pendant Nr. 7 als »Oberdeutsch« bezeichnet, eine Zusammenstellung von Motiven aus Schongauers Anbetung der Könige (B. 6).

Nr. 11 ein Altarflügel mit der hl. Barbara und Dorothea wird im Katalog mit dem Pendant Nr. 10 als »Schwäbische Schule unter Einfluss der Schongauer'schen Richtung« bezeichnet; D. Burckhardt schreibt die beiden Altarflügel a. o. O. S. 31, Anm., dem Meister zu, welcher im Museum zu Colmar die Verkündigung auf den Aussenseiten des Schongauerischen Isenheimerflügel gemalt habe; ich habe nun allerdings eine engere Verwandtschaft mit diesen Gemälden nicht entdecken können, aber die hl. Barbara ist eine rohe, wenngleich ziemlich sklavische Copie des reizenden kleinen Stiches von Schongauer (B. 63).

Der Hauptmeister der Ulmer Schule, Zeitblom, dessen Eigenart doch von der des Colmarer Meisters in jeder Beziehung verschieden ist, hat trotzdem Schongauers Stiche gekannt und benützt. Auf den Aussenflügeln des Altars von Hausen von 1488 in der Stuttgarter Alterthümersammlung, welche Christus am Oelberg darstellen, ist die betende Christusfigur genau dem Stiche aus der Passionsfolge (B. 9) entnommen. Dann stimmt auch Haltung und Bewegung der beinahe lebensgrossen hl. Margaretha im Stuttgarter Museum (Nr. 444) so sehr mit Schongauers kleiner hl. Catharina (B. 64) überein, dass mir auch hier eine Benützung des Schongauerischen Stiches vorzuliegen scheint.

Das bezeichnete Jugendwerk von Zeitbloms Schüler Martin Schaffner, ein Wandelaltar in der Galerie zu Sigmaringen, zeigt in der Kreuztragung Christi, welche die Aussenseiten der äusseren Flügel bedeckt, eine Anzahl von Copien aus Schongauers grosser Kreuztragung, so die Figuren Christi, des Schergen direct hinter ihm, der beiden Schächer und des Pilatus.

Das zweite erhaltene Jugendwerk dieses Meisters, vier Tafeln, welche jetzt an den Pfeilern des Augsburger Doms aufgestellt sind, hat D. Burckhardt ohne das Sigmaringer Bild zu kennen, der Schule Schongauers zugeschrieben. Allerdings mit Unrecht Schongauers Bruder Ludwig; denn schon Eisenmann

und Woltmann (vergl. Katalog der Sammlung in Sigmaringen) haben die völlige Uebereinstimmung dieser Augsburger Bilder mit dem erwähnten bezeichneten Bilde von Schaffner erkannt.

Ein dritter Meister, welcher in der Umgegend von Ulm gelebt hat, der sogen. Meister von Sigmaringen, hat Schongauers Stiche regelmässig benützt, oft bis ins Detail copirt.

Mir ist unter anderem Folgendes aufgefallen:

Sigmaringen Nr. 164: Tod der Maria, gegenseitige freie Copie des Stiches von Schongauer (B. 33).

Donaueschingen: In dem Altarwerk Nr. 22—33 auf Tafel 24 St. Bartholomäus, Copie nach B. 39; St. Laurentius, Copie nach B. 56; auf Tafel 25 ist St. Michael nicht wie Woltmann im Katalog bemerkt, ein Motiv aus Dürers Apokalypse, sondern genaue Copie nach Schongauers Michael (B. 38), ferner St. Stephan ebenda nach B. 49.

In einem zweiten Altarwerk in Donaueschingen, von dem vier Gemälde erhalten sind, sind auf Tafel Nr. 35 die Apostel Thomas, Jacobus und Bartholomäus nach B. 44, 36 und 39 copirt, in der Kreuztragung Nr. 37 ist die Figur Christi und der Veronica aus Schongauer's kleiner Kreuzschleppung (B. 19) copirt.

Dass Holbein der Aeltere von Schongauer nicht ganz unberührt geblieben, ist längst bemerkt worden; zu viel gesagt scheint es mir freilich, wenn Woltmann und Janitschek annehmen, die Jugendwerke Holbeins weisen darauf hin, dass er bei M. Schongauer in die Lehre gegangen, denn gerade das, worin Schongauer seinen Zeitgenossen voraus war und wodurch sich seine sämmtlichen talentvollen Schüler auszeichnen, die Lebendigkeit und Kraft der Bewegung, die dramatische Concentration der Handlung, geht Holbein ab, bei ihm sind bis tief ins 16. Jahrhundert alle heftigen Bewegungen äusserst lahm und ungeschickt, hingegen zeichnet er sich von Anfang an durch genaue porträtartige Charakteristik der Köpfe aus und das konnte er gerade bei Schongauer nicht lernen.

Dass aber Holbein Schongauers Stiche gekannt hat, zeigt seine Basilika S. Maria Maggiore von 1499 in der Augsburger Galerie. Dort sind die drei singenden Engel, welche über der Anbetung des Neugeborenen schweben, ziemlich getreu Schongauers grosser Anbetung des Neugeborenen (B. 4) entnommen.

Nicht weniger zeigen sich bei den Augsburger Künstlern der spätern Generation die Spuren des grossen Colmarers.

Unter den neuerdings aufgedeckten Fresken in der an die St. Annakirche anstossenden Goldschmiedcapelle in Augsburg befindet sich bei denjenigen Bildern, welche dem Beginn des 16. Jahrhunderts angehören, eine brillante Darstellung des Ritter Georg als Drachentödter. Hier ist Pferd und Reiter in der Stellung genau Schongauers kleinem Georg (B. 51) copirt, die Rüstung ist allerdings verändert und zeigt Renaissancemotive.

Die Gesammtcomposition ist aber so lebendig und bedeutend, auch der Drache, welcher von Schongauer ganz unabhängig ist, so schwungvoll gezeichnet, dass, soweit ich die Augsburger Schule kenne, bloss Burgkmair oder Breu

der Aeltere dieselbe derart ausgeführt haben kann. Da nun in beiden noch erhaltenen Fresken nebenan noch ganz speciell Burgkmairische Züge vorkommen, so haben wir wohl hier eine Copie Burgkmairs nach seinem Lehrer Schongauer am Beginn seiner Augsburger Künstlerlaufbahn.

Von Jörg Breu dem Aelteren, Burgkmairs ähnlich beanlagtem Zeit- und Stadtgenossen, besitzt das Chorherrenstift Herzogenburg (nicht Herzogenbusch) bei St. Pölten vier beiderseitig bemalte Altarflügel. Wir sehen da die Jugendwerke desselben Meisters, von welchem auch die reizende Madonna in Berlin und die Anbetung der Könige in Coblenz stammt, während die Madonna im Depot des Belvedere in Wien und die Schlacht bei Zama von einer anderen Hand, dem jüngeren Jörg Breu herrühren müssen [1]).

Freilich haben die Gemälde in Herzogenburg mit den späteren Werken Breus so wenig Gemeinsames, wie die wundervollen Madonnen Hans Burgkmairs in Berlin und Nürnberg mit dessen Basilikenbildern in Augsburg, aber neben gleicher Veranlagung im Allgemeinen treffen wir beiderseits, in Berlin und Coblenz wie in Herzogenburg, ganz specielle Eigenthümlichkeiten, welche die Identität des Urhebers sichern.

Auf einem dieser vier Altarflügel befindet sich nun eine Kreuztragung, welche wiederum eine Reihe von Entlehnungen aus Schongauers Kupferstichen enthält. Die Veronica ist eine bis auf den Faltenwurf des Mantels getreue Copie der Veronica aus der kleinen Kreuztragung (B. 13), nur ist der Schnitt des Rockes nach der Mode des 16. Jahrhunderts verändert. Pilatus mit der Schriftrolle ist der entsprechenden Figur auf der grossen Kreuztragung, sowie ein Ritter, wenigstens in der Stellung, einem der vorausreitenden Kriegsknechte entlehnt.

Endlich ist auch die Madonna auf dem Universitätsaltar von dem Augsburger Apt in der Münchener Pinakothek eine freie Copie nach Schongauers später kleinen Madonna (B. 27).

In der That, was Condivi von Michelangelos Schlachtcarton rühmt: »Allen, welche später den Pinsel in die Hand nahmen, ging an diesem kunstvollen Werke ein Licht auf«, lässt sich wenigstens in Schwaben von Schongauers Stichen behaupten.

Von Dürer dürfte noch unbekannt sein, dass eine der reizendsten Schöpfungen seiner Frühzeit, die kleine Madonna auf dem Halbmond (B. 30), nichts als eine Uebersetzung von der Gegenseite der kleinen Madonna von Schongauer (B. 27) ist, aus der zarten jungfräulichen Sprache des Colmarers in die gewaltigere des grossen Nürnbergers.

An diese Uebersicht nachweisbarer Anleihen aus dem Kupferstichwerk Schongauers möchte ich noch eine Hypothese anreihen, wenngleich dieselbe einstweilen noch wenig Anklang finden dürfte. Wie ich glaube, ist auch der grösste Colorist am Oberrhein, Matthias Grünewald, aus Schongauers Schule hervorgewachsen. Fr. Niedermayer hat in seiner gediegenen Monographie über

---

[1]) Die übrigen Werke beider Meister gedenke ich in nächster Zeit in einem ausführlichen Kataloge aufzuzählen.

diesen Meister, Repertorium Bd. VII S. 133 ff. und S. 245 ff., diese Ansicht bereits ausgesprochen, freilich ohne dass dessen Gründe mir massgebend wären Meine Vermuthung knüpft sich an andere Argumente.

In der Darmstädter Galerie befinden sich eine Anzahl Gemälde, welche der Katalog der Werkstätte Schongauers zuschreibt. Sie stammen aus dem 15. Jahrhundert und gehören jedenfalls Schongauers engerem Schülerkreis an. Ich hebe namentlich Nr. 217 eine Geisselung Christi und Nr. 218 eine Beweinung Christi hervor; letztere Darstellung ist abgebildet im Classischen Bilderschatz Nr. 223. Es zeigt sich hier bei einem Stile, den man wegen der starken Betonung des Contours direct als unmalerisch bezeichnen könnte, eine coloristische Wirkung, welche ich im gesammten Schülerkreis Schongauers nirgends gefunden habe. Dieser Umstand legt allein schon den Gedanken nahe, ob wir es hier nicht vielleicht mit einer Jugendarbeit des grössten Coloristen am Oberrhein zu thun haben. Es kommen aber noch einige Eigenthümlichkeiten an diesen Bildern hinzu, welche diesem Gedanken ein Anrecht geben, als wissenschaftliche Hypothese ausgesprochen zu werden. Die Farbenstimmung, das leuchtende Grün, Blau und Roth ist wirklich derjenigen der späteren Arbeiten Grünewalds durchaus analog, nur dass bei letzteren natürlich die Haupttöne nicht mehr so grell nebeneinanderstehen, sondern aus dunkleren Zwischentönen hervorleuchten.

Nicht weniger fällt in Betracht, dass der Schöpfer des Darmstädter Bildes mit derselben brutalen Rücksichtslosigkeit die Folgen der Martern und der grausamen Hinrichtung an dem grünangelaufenen Leichnam schildert, welche bei Grünewald bekannt ist. Schon erkennen wir auch in den Schongauerischen Schulbildern den Maler, welcher neben Farbe und Ausdruck die Zeichnung zu vernachlässigen beginnt, ja wir treffen hier sogar eine Eigenthümlichkeit, welche Grünewald stets eigen ist, die langen, scheinbar knochenlosen Finger, welche aussehen, als ob sie ein Glied zu viel hätten.

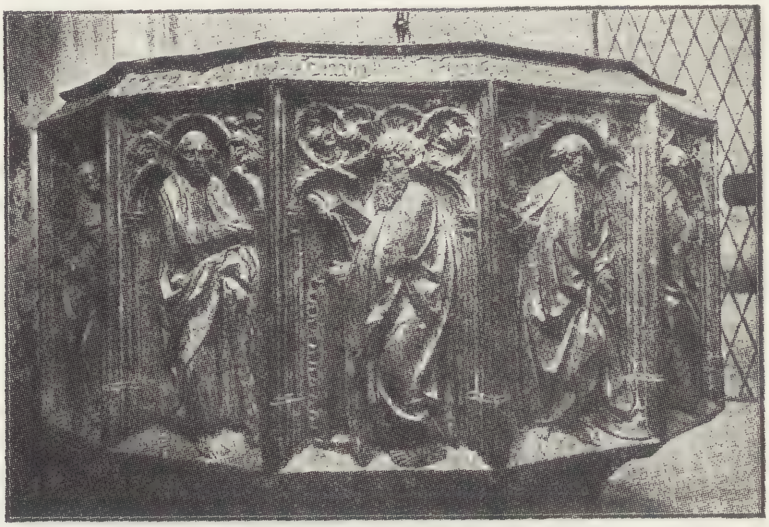
Man wird freilich einwenden, dass es zu gewagt sei, ohne Zwischenglieder bloss auf Grund von Analogien in Farbe und Form Gemälde zusammenzuwerfen, welche auf ganz verschiedenen Entwicklungsstufen der Malerei stehen und zum mindesten ein bis zwei Jahrzehnte auseinanderliegen. Das Einzigartige aber der Erscheinung, sowohl dieser Bilder aus dem 15. Jahrhundert einerseits, als auch der bezeugten Arbeiten Grünewalds andererseits, dürfte eine solche Hypothese doch einigermassen entschuldigen. Dazu kommt noch, dass ich auch eine Zwischenstufe glaube gefunden zu haben, wenn ich gleich damit den Ansichten von Janitschek und Scheibler widerspreche und wohl auch die Kreuzigung in Schleissheim für Grünewald dahin fallen müsste, falls ich hier Recht bekommen sollte. Die beiden Gemälde in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, Bischof Martin und Georg, scheinen mir nicht Copien oder Werkstattbilder der Spätzeit Grünewalds zu sein, sondern Vorstufen zu seinem bekannten rein malerischen Stil und somit ungefähr den Weg anzudeuten, welchen Grünewalds Entwicklung seit seiner ersten Manier genommen hätte.

Meine Hypothese würde einen Entwicklungsgang ergeben ganz analog der Entwicklung der venetianischen Malerschule, ja des malerischen Stils über-

haupt; das Farbentalent manifestirt sich gleich anfangs, aber erst allmählig wird die ererbte Formgebung, welche Contouren und plastische Rundung des Einzelnen betonte, abgestreift und von Stufe zu Stufe ein breiterer malerischer Vortrag erreicht, d. h. ein Stil, welcher helle, die Farbe leuchtend wiedergebende Flächen neben tiefen und zusammenhängenden Schattenmassen betont und so bloss die grossen Hauptmassen plastisch hervortreten lässt.

Bei Bildhauern habe ich Copien nach Schongauerischen Stichen selten gefunden, hingegen sind dieselben z. Th. einzeln schon von Interesse.

Im Stephansdom in Wien befindet sich in der Taufcapelle ein Taufbecken, an dessen vierzehnseitiger Schale in Nischen die Gestalten der zwölf Apostel,



Die sieben Apostel von Schongauer.

des Erlösers und des hl. Stephanus in Hochrelief sich befinden. Sieben von diesen Aposteln sind unverkennbare Nachahmungen der Apostel von Schongauer, wenn wir mit denjenigen, welche auf obenstehender Abbildung zu sehen sind, von rechts beginnen: Johannes, Philippus, Simon, Judas Taddäus, dann auf der abgekehrten Seite Matthäus, Thomas und Andreas. Der Bildhauer, welcher das Taufbecken meisselte, hat sich oft bis auf die Falten der Gewandung an die Vorlage gehalten, ist aber durchaus nicht der Sklave derselben, sondern er hat manches, wie z. B. den Kopf des Judas Taddäus, ganz nach seinen Bedürfnissen umgestaltet und er erweist sich überhaupt, da wo er Schongauer nicht copirt, als einen tüchtigen Künstler, welcher allerdings so sehr in Schongauers Stile arbeitet, dass man überall glaubt, Motive aus dessen Stecherwerk zu erblicken.

Das Taufbecken ist an dem abgeschrägten Schriftrande datirt: Martii in ultimo completum est hoc opus DCCCCLXXXI. Dadurch erhält fürs erste die Annahme eine Bestätigung, welche v. Wurzbach (Martin Schongauer, Wien 1880) und von Seidlitz (Repertorium Band VII) ausgesprochen haben, dass

die Apostelfolge der Hauptsache nach in die Jahre 1473—80 falle. Wenn v. Seidlitz noch beifügt, dass der Apostel Jacobus major der späteste Stich der Apostelfolge sein dürfte, so findet auch dies hier eine Bestätigung, denn gerade dieser Stich ist an dem Taufbecken von 1481 nicht berücksichtigt, sondern dort trägt dieser Apostel nur im Allgemeinen Schongauerischen Charakter. Der Schöpfer des Taufbeckens scheint aus Augsburg zu stammen. Denn es finden sich im dortigen Domkreuzgang eine Anzahl Grabmäler, welche im Stil mit diesem Taufbecken auffallend übereinstimmen und ebenfalls Anklänge an Schongauerische Stiche zeigen, freilich ohne dass dieselben augenfällig genug wären, um hier aufgeführt werden zu können.

Plastische Copien nach Schongauerischen Stichen erwähnt dann auch auf Seite 45 der Führer durch das k. Bayerische Nationalmuseum.

Einmal eine vergoldete Kupferplatte mit dem Relief der Kreuzigung Christi nach Schongauers grosser Kreuzigung (B. 25). Man sieht daraus, dass nicht bloss diejenigen Stiche Schongauers, welche man allgemein als Vorlagen für Metallarbeiter betrachtet, von letzteren benutzt wurden.

Dann ein reizendes Hausaltärchen, 1486 datirt, dessen Mittelstück ein bemaltes Holzrelief ist, welches die Geburt Christi genau nach Schongauers Stich (B. 4) enthält.

Endlich ist auch an einem Altare Tilman Riemenschneiders, welcher neuerdings in das Nationalmuseum angekauft worden ist, neben Motiven aus Dürers Werken auch in einem Flachrelief der schöne Stich Schongauers mit der Taufe Christi (B. 8) copirt, vergl. Dr. Graf: Die neuerworbenen Werke Tilman Riemenschneiders im Bayerischen Nationalmuseum. Beilage zur Allg. Zeitung, Januar 1891, Nr. 13 u. 14.

Wie aus der vorliegenden kurzen Uebersicht schon erhellt, war es die Art, wie Schongauer seine Figuren zu stellen und zu bewegen, namentlich auch wie er seine Compositionen dramatisch zu concentriren wusste, das, womit er epochemachend auf seine Zeit gewirkt hat. Aber gerade hierin wurde er von Dürer und Mantegna, dessen Stiche mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts auf die oberdeutschen Maler zu wirken begannen, übertroffen, so sehen wir den Einfluss Schongauers nach drei Jahrzehnten wieder völlig aus der deutschen Kunstentwicklung schwinden. Aber ewig unerreicht ist die liebliche Anmuth von Schongauers kleineren Compositionen und seinen Einzelfiguren aus der spätesten Zeit, weil sie uns wie in Italien etwa die Werke Boticellis eine naive Empfindungsweise verkünden, welche wenigstens in der Kunst späteren Zeitaltern abgeht. Diesen Stichen wird es denn Schongauer auch vor allen verdanken, dass er nie ganz vergessen worden ist, und es ist bezeichnend, dass noch im 16. Jahrhundert ein Stich wie seine Taufe Christi neben Dürerischen Motiven von dem Würzburger Bildschnitzer verwendet worden ist.

Fragmente zweier karolingischer Evangeliarien in Nürnberg und München und der Codex millenarius in Kremsmünster.

Von Prof. Dr. **Zucker**.

Die Geschichte der Prachthandschriften der karolingischen Epoche ist durch Janitscheks an die Trierer Adahandschrift sich anschliessende Arbeit [1]) auf eine sichere Basis gestellt, die für alle weitere Forschung einen bestimmten Ausgangspunkt bietet. Die Verhältnisse des karolingischen Reiches brachten es naturgemäss mit sich, dass die meisten jener Denkmäler in vom Rhein mehr oder weniger entfernten Culturcentren entstanden sind, doch mag schon seit der Frühzeit jener Epoche auch näher am Rhein und diesseits desselben manche Handschrift geschrieben worden sein, die höheren Ansprüchen genügen sollte. Bis jetzt ist darüber noch wenig festgestellt. Janitschek nennt nur drei, hieher gehörige Handschriften karolingischen Gepräges, von denen indes jede für sich völlig isolirt dasteht. Für eine derselben, den Codex millenarius in Kremsmünster, glaube ich im Folgenden einige Nachträge liefern zu können.

Das germanische Museum in Nürnberg verwahrt von Einbänden abgelöste Fragmente eines Evangeliariums, dessen Unciale wohl mit die schönste und sorgfältigste Schrift früherer Jahrhunderte darstellt, die je geschrieben wurde. Zum Vorschein kamen diese werthvollen Reste in zwei Privatbibliotheken daselbst. Libri war gleichfalls im Besitz einiger für den Augenblick jedoch wieder verschollener Blätter, wovon er in seinen Monuments inédits pl. LVIII eine Seite mittheilt. Auch diese Fragmente stammten aus Nürnberg (cfr. Wattenbach, Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1873 S. 301). Nach Libris Vorgang setzte man die Handschrift früher in das 6. Jahrhundert. Ausgehend von einer Fischinitiale und einem auffallenden A versuchte ich Anzeiger f. Kunde d. V. 1882 S. 33 ff. den Nachweis [2]), dass jene Schrift vielmehr eine regenerirte karolingische Unciale sei, wofür ich Wattenbachs und Springers Zustimmung gefunden habe. (cf. Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften 1889 S. 150

[1]) Publicationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, Bd. VI, die Trierer Adahandschrift 1889.

[2]) Die beiden wichtigen Buchstaben sind l. c. nebst einer Schriftprobe in Holzschnitt mitgetheilt.

und 156, sowie Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1889 XI, p. 347 Anmerk.) Meine Auseinandersetzungen gingen dahin, dass, abgesehen von den Farben, Fischinitialen von solcher Bildung und ein derartiges M einer- und eine so kalligraphisch durchgebildete Schrift andererseits für eine so frühe Zeit sich gegenseitig ausschlössen, erklärlich sei das Nebeneinander nur, wenn die im Vergleich mit der Schrift des Textes fremdartigen decorativen Formen als Reminiscenzen einer früheren Zeit angesehen würden, die hier vereinzelt noch wiederkehrten, während die specifische Geschmacksrichtung, der sie ihr Auftreten verdankten, bereits zurückgedrängt war; letzteres aber sei erst für das Zeitalter Carls des Grossen denkbar.

Die Münchner Hof- und Staatsbibliothek besitzt nun gleichfalls von Einbänden abgelöste Reste einer anderen Evangelienhandschrift [3]), die unzweifelhaft in die Nähe der Nürnberger gehört. Woher die Fragmente stammen, konnte die jetzige Verwaltung leider nicht mehr angeben, da ehemals bei Ablösung derselben versäumt worden war, Notizen zu machen. Dass ich auf die gleichfalls durch eine ähnlich schöne Schrift sich auszeichnenden Blätter aufmerksam wurde, verdanke ich einer zugleich eine Fischinitiale bietenden Schriftprobe, welche Wölfflin bei Baumeister, Denkmäler des classischen Alterthums in dem Artikel: Paläographie S. 1138 (cf. dazu Text S. 1140) veröffentlicht hat. Beim ersten Blick muss Jedermann die grosse Verwandtschaft mit der Schrift der Nürnberger Fragmente auffallen. Von Wölfflin ist die Schriftprobe, die als einziges Beispiel der reinen Unciale gegeben wird, ohne Datirung gelassen, bemerkt wurde nur: »Münchner Blätter einer alten lateinischen Bibelübersetzung, Uncialschrift von seltener kalligraphischer Regelmässigkeit und Schönheit.« Für die Vergleichung der beiderseitigen Schriftproben sei gleich im Voraus bemerkt, dass die Handschriften selbst den Eindruck noch grösserer Sorgfalt machen, auch sind beide Male in den feinern Details leise Veränderungen mit untergelaufen. Ich lasse zunächst eine Beschreibung der Münchner Handschrift folgen.

Erhalten sind im ganzen 52 Blätter. Nr. 1—18 entfällt davon auf das Matthäus-Evangelium, 19—28 auf das Marcus-Evangelium mit dessen im 15. Abschnitt beginnender »capitulatio parabolarum« (fol. 19 und 20r), 29—43 auf das Lucas-Evangelium mit einem Theil von dessen praefatio und capitulatio (fol. 29 und 29a), 44—49 auf das Johannis-Evangelium. Die mit 50 und 51 bezifferten Blätter, die an den Anfang gehören, sind ein Rest der Canones-Tafeln, nämlich 50r Schluss von Canon II, 50v Canon III, 51r Canon IV, 51v Canon V. Die Höhe der Blätter beträgt, wo sie nicht beschnitten sind, 35 cm, die Breite 26 cm. Die Columnen haben 23 Zeilen. Das Pergament ist fein und glänzend. Linien begrenzen die Zeilen unten und oben, sowie die beiden Columnen links und rechts.

Der Text ist so geschrieben, dass die in den Canones-Tafeln angegebenen

---

[3]) Die werthvollen Blätter wurden mir aus Nürnberg und München zu bequemer Vergleichung bereitwilligst nach Erlangen gesendet, wofür hier meinen Dank auszusprechen ich nicht unterlassen möchte.

und durch die beigesetzten Ziffern kenntlich gemachten Abtheilungen, die sogenannten Capitula, durch einen etwas grösseren schwarzen Buchstaben kenntlich gemacht werden, innerhalb derselben findet sich jedoch keine, durch Abbrechen der Zeilen angegebene stichische Gliederung, wie dies bei anderen Handschriften und auch in der Nürnberger der Fall ist. Zum Theil ziemlich grosse farbige Initialen zeichneten daneben die Anfänge der grössern Abschnitte der einzelnen Evangelien, die sogenannten breves [4]), aus; die bezüglichen Ziffern fehlen jedoch meist. Noch grössere Initialen fanden sich ehemals am Anfange der Evangelien. Hiervon ist nur das J des Marcus-Evangeliums auf uns gekommen, von Breves-Initialen dagegen sind noch 32 vollständig erhalten.

Das eben genannte J des Marcus-Evangeliums wird durch den aufrechtstehenden heraldisch aufgefassten und ganz in die Länge gezogenen Löwen des Evangelisten gebildet. Die Zeichnung ist sehr sorgfältig und bestimmt, bemerkenswerth erscheint ein zwischen den Ohren stehender hoher Kopfschmuck, der an einen antiken Delphinschwanz erinnert. Schwarz umränderte, grünlich oder gelblich colorirte Capitalbuchstaben wurden für die erste Zeile dieses Evangeliums verwendet; darauf folgt dann noch eine Zeile in schwarzen Buchstaben gleicher Art. Hier begegnen wir einem, aus eckig gebrochenen Linien gebildeten G. Aehnlich behandelt ist der Anfang der praefatio des Lucas-Evangeliums. Zu bemerken ist noch, dass die praefationes und capitulationes nicht mit einer anderen Schrift, wie dies meist geschah, geschrieben waren, sondern in derselben Unciale wie der übrige Text. Von Interpunctionszeichen kommen in ziemlich regelmässiger Verwendung ein Punkt in der Höhe und ein Doppelpunkt vor. Die Worttrennung ist dagegen sehr mangelhaft.

Die Canones-Tafeln, die im vorliegenden Falle, wie wir später sehen werden, besonders wichtig sind, haben wechselnde Formen. Die Pilaster, welche durchweg die Stelle der Säulen vertreten, zeigen rothe und blaue, bräunlich umränderte und mit weiss verzierte Rahmen. Die Füllung besteht zum Theil aus Geflecht von sauberer Zeichnung, das bei jedem Pilaster durch wechselnde Färbung in eine Anzahl Abtheilungen zerfällt, wie dies z. B. bei dem Evangelistarium des Godescalc (Westwood Palaeogr. sacra Taf. 24) und in der Adahandschrift (Adahandschrift von Janitschek Taf. 11) der Fall ist. Ein anderes Mal kommen hierfür rosettenartige Blattgruppen zur Verwendung, die dem Raum, welchen sie füllen, entsprechend, aus je zwei längeren und zwei kürzeren Blättern gebildet werden. Daneben findet sich drittens ein eigenthümliches Ornament, das man am besten einer oben und unten offen gelassenen Acht (8) vergleicht, deren vier Enden nach innen eingerollt sind. Die Farben, die hier wie überhaupt herrschen, sind neben seltenerem Blau, Roth, Grün, Gelb und Weiss in mannigfachen Combinationen.

Die Basen bieten einmal eine sehr phantastische Form, indem sie nach unten sich entwickelnden Palmetten gleichen, die ohne Grundlinie gelassen sind. Sonst haben sie die Gestalt von niedrigen, an den Seiten leicht ausge-

---

[4]) In dem Codex aureus zu Stockholm ist den Zahlen dieser Abschnitte jedesmal »br« = beigeschrieben. cfr. Belsheim Cod. aureus 1878 Abdruck des Textes.

schweiften Würfeln. Ihre Flächen decken Blattornamente und Geflechtmotive. Von den Capitellen erinnert ein Theil durch mehr oder weniger hohe, abgeschrägte Würfel lebhaft an byzantinische Bauwerke. An den Seiten sind dieselben kaum merklich ausgeschweift, die Würfelfläche ist mit Flechtwerk verziert, in das sich zweimal Thierköpfe irischen Gepräges einmischen. Auf fol. 51v haben die mittleren Capitelle an den schlanken Würfeln seltsame hornartige, nach aussen sich einrollende Fortsätze, zwischen welche die verbindenden Bogen in wellenförmiger Schwingung sich hinabsenken.

Seltsam erscheint auch die Bildung der übrigen Capitelle, denen das korinthische zu Grunde liegt. Die beiden äusseren rothen Blätter haben eine eigenthümliche, hornförmige, stark nach aussen umgebogene Gestalt angenommen, das gelbliche mittlere Blatt steht lancettförmig hoch empor, und zu beiden Seiten desselben finden sich dann noch 2 grüne abgerundete, welche wohl ehemals alle mit einer kleinen rothen Scheibe geschmückt waren, in deren Mitte sich ein grosser schwarzer Punkt befindet. Diese, einem Auge gleichende Verzierung gibt jenen Blättern bei ihrer eigenthümlichen Gestalt fast das Aussehen von Schlangenköpfen. An irisch-angelsächsische Kunst erinnert lebhaft Blatt 50r. Die kleineren Bogen durchschneiden sich als intersecting arches, wie dies bei einem angelsächsischen Evangeliarium des 8. Jahrhunderts im britischen Museum (cfr. Catalogue of ancient mss. in the British M. II. Taf. 18) der Fall ist, und biegen sich beim Auflagern in einen Schlangenkopf übergehend seitlich um und in die Höhe. Die entsprechenden Bogen der nächsten Seite rollen sich einfach spiralförmig ein. Die Hauptbogen dieser beiden Seiten dagegen spalten sich unten und rollen sich dann ebenfalls ein. Auf Seite 50r kommen in diesen Spiralen noch einmal echt irische Thierköpfe zum Vorschein. Auf den gleichen Einfluss weisen endlich noch die Punktreihen hin, welche vielfach zur Belebung dienen. Bei der Verzierung der Hauptbogen kamen Scheiben, Rauten, Rosetten und geschwungene Linien zur Verwendung, die keiner bestimmten Schule angehören. Fremdartig nehmen sich die in die Rauten eingezeichneten, weissumränderten und in der Mitte mit einem grossen schwarzen Punkt verzierten grünen Scheiben aus, die wohl Augen vorstellen sollen. Dass das Roth und das Blau reichlich mit Weiss verziert ist, gibt den Farben dieser Tafeln ein ganz besonders lebhaftes Aussehen.

Die Evangelistenzeichen der Canones-Tafeln sind allein durch die Köpfe derselben vertreten; sie heben sich von einem gelben [5]) Grunde ab und sind auf einer Seite von grün gehaltenen Rauten, sonst aber von rothen, weiss verzierten Kreisen umschlossen. Die Gesichtsfarbe des en face gegebenen, dreimal vorhandenen Engelskopfes ist ganz blass röthlich; Lippen, Nasenspitze und Augenlider sind mit einem lebhafteren Roth gehöht, die Umrisse bräunlich, das in grössere wellige Massen zusammengefasste Haar hat eine dunkle grünliche Farbe, in welche mit bräunlichen Strichen hineingezeichnet ist. Der Kopf des Ochsen ist beidemale bläulich gehalten, der des Löwen, sowie der zwei-

---

[5]) Das Gelb soll wohl Gold vertreten; letzteres kam in der Handschrift nicht zur Verwendung.

mal vorkommende des Adlers zeigt genau die Haarfarbe des Engels; ein Bronzeoriginal hat wohl direct oder indirect diesen Farbenton veranlasst. Die Formengebung ist durchweg recht bestimmt und sicher. Der Schnabel des Adlers zeichnet sich durch eine energische Krümmung aus, bei dem Ochsen zeugt das krause Haar zwischen den Hörnern von guter Beobachtung. Auffallend ist die Nachlässigkeit, mit der die Ziffern geschrieben sind, sie scheinen später erst nachgetragen worden zu sein.

Wir hatten bei diesen Canones-Tafeln mehrfach auf eine Mischung verschiedener Stilelemente hinzuweisen. Etwas ganz Aehnliches, nur dass andere Motive in Frage kommen, nehmen wir bei den Initialen wahr. Die Grundform der Buchstaben wird zwar in den meisten Fällen durch das wiederbelebte antike Vorbild des Textes bestimmt, aber auf die Ziermotive waren mehrfach Reminiscenzen an eine ganz andere Geschmacksrichtung von Einfluss, ja vereinzelt war dies selbst bei der Gesammtform noch der Fall.

Vorhanden sind, abgesehen von dem schon erwähnten grossen J und mehreren verstümmelten Buchstaben, 3 C, 8 E, 2 F, 1 H, 4 J, 1 L, 1 M, 2 N, 4 P, 1 Q, 3 T, 2 V. Bei C kommt neben der gerundeten auch die aus Inschriften und besonders aus irischen Handschriften bekannte eckige C-Form vor, ebenso wechselt bei E das unciale und das capitale. Eine grosse Anzahl dieser Buchstaben weist karolingisches Riemengeflecht innerhalb eines rothen, schwarz umzogenen Rahmens auf. Daneben finden sich, wie in Nürnberg, schematische Palmetten, und zwar nicht immer in ganz glücklicher Verwendung, so z. B. wenn solche aus 2 verbundenen Blättern von einseitiger Entwicklung bestehend, den Hauptstrich eines F oder T füllen. Ganz ähnlich gebildete verzieren im Sacramentarium von Gellone die beiden Ecken eines D (Tymms und Wyatt, The art of illuminating Taf. 8). Auch die Raute kommt vor. Als Beendigung nach unten ober bei seitlichen Strichen finden wir nicht selten eine Knospe mit oft doppeltem Blattkelch, von deren Spitze mehrfach eine feine Linie ausgeht. Zuweilen rollt sich letztere spiralförmig ein, an anderen Stellen endet sie mit einem kleinen Blatt oder auch mehreren, oder nochmals mit einer Knospe.

Die decorativen Motive verrathen durchweg Sinn für zierliche Bildung und saubere Zeichnung, besonders sind hier noch sehr zarte, eine bestimmte Naturform wiedergebende Blättchen zu nennen, so dass die Initial-Buchstaben auch von dieser Seite auf's beste mit der classischen Unciale des Textes harmoniren.

Auffallend ist es nun, dass sich in München wie in Nürnberg unter diese abgeklärten reinen Formen noch vereinzelte zoomorphe und andere fremde Buchstaben mischen. Jene Motive bequemen sich zwar dem nicht für sie passenden Linienzuge an, nehmen sich aber doch seltsam in dieser Umgebung aus.

Zoomorph sind ein C fol. 3 r, ein E fol. 22 v, ein N fol. 5 v, ein P fol. 48 r, sämmtlich Fisch-Initialen, und ein P fol. 16 v, bei dem ein Vogel auftritt, von dessen den Bogen bildendem Körper jedoch eigentlich nichts mehr als der kräftig gekrümmte Schnabel übrig geblieben ist. Man fühlt deutlich

durch, dass hier im Absterben begriffene Formen sich dem neuen Schema in reinen Linien gezeichneter classischer Buchstaben fügen müssen. Besonders anschaulich wird dies, wenn wir bei einem P fol. 48 r wahrnehmen, dass der Körper des Fisches in Flechtwerk übergeht, oder wenn vollends bei einem E fol. 22 r nichts mehr von einem Fisch zu sehen ist, während die ganze Bildung des Buchstabens deutlich verräth, dass eigentlich die Gestalt von solchen vorschwebte, die sich in die Form stumpfgebildeter Palmetten verwandelt hat.

Das von Wölfflin bei Baumeister l. c. mit der Schriftprobe gegebene E klärt vollständig über dieses Verhältniss auf. Nicht in den Kreis so classischer Formen gehört dann weiter ein h und ein M.

Tymms und Wyatt l. c. findet sich Taf. 7 ein ohne Quellenangabe als vorkarolingisch bezeichnetes Alphabet, dessen Buchstaben, wie angelegte Ringe ergeben, aus runden Stäben gebildet zu denken sind. Ein zu einem solchen Alphabet gehörendes h findet sich nun auf fol. 13 r. Das M fol. 10 r entfernt sich schon durch die sehr schräg gestellten beiden seitlichen Linien von der nach Analogie der sonstigen Schrift des Evangeliums zu erwartenden Gestalt, noch mehr aber geschieht dies dadurch, dass schwere breite Striche mit ganz feinen wechseln, wobei recht auffallend wirkt, dass der linke, als eine solche feine Linie gebildete Hauptstrich aus einem grossen, breiten Dreieck aufsteigt. Es sind dies Formen, die wir in vorkarolingischer Zeit oft zu beobachten Gelegenheit haben, während sie in karolingischen Handschriften nur ganz vereinzelt auftreten. Endlich weist auf eine früher übliche Gewohnheit auch die Zickzacklinie zurück, die wie bei einem Nürnberger A auch hier einmal bei einem, schon unter den Fischinitialen genannten N fol. 5 v neben einem Mäander verwendet ist.

Eine nähere Vergleichung der Handschriften in München und Nürnberg wird nun ergeben, dass dieselben paläographisch und in den künstlerischen Formen so viel Gemeinsames aufweisen, dass sie als zu einer bestimmten Gruppe gehörig zu betrachten sind. Zwar rühren sie nicht von ein und derselben Hand her. Dass die Münchner Handschrift grösseres Format und dem entsprechend auch grössere Schrift zeigt, wäre allerdings nicht von Bedeutung, allein sie ist nicht durchweg mit der gleichen Sorgfalt wie die Nürnberger geschrieben und in gewissen nebensächlichen Dingen gewahren wir Verschiedenheiten, die eben wegen der Uebereinstimmung in allen Hauptzügen eine individuelle Gewohnheit zur Voraussetzung haben. So ist das unicale A in München ganz gleich dem in Nürnberg, nur dass in Nürnberg an die Schleife noch ein feiner Verlängerungsstrich sich ansetzt, der in München entweder kürzer ist oder ganz fehlt. Ferner ist in München die untere Hälfte des S meist etwas von dem in Nürnberg verchieden; bei der Angabe der Canonesstellen wird der Name Johannes in Nürnberg mit Φ gegeben, in München dagegen mit IO. Auch der Abkürzungsstrich ist fast stets ein etwas anderer und mehreres derart. Sonst aber findet sich durchaus die denkbar grösste Aehnlichkeit.

Wir haben in beiden Evangeliarien eine Unciale vor uns, deren Züge sich mit einem gewissen Schwung in recht voller Rundung darstellen und

zwar so, dass die Breite der Bogen bei C D Є G h etc. . . . etwas die Höhe überwiegt, und in beiden Handschriften ist gleichmässig sorgfältig darauf geachtet, dass mit den rein gezogenen stärkeren Strichen feine Haarstriche contrastiren, die, wo sie frei enden, wie bei C Є F T, durch zierliche Dreiecke beendet sind, welche oftmals in einen ganz kurzen feinen Strich auslaufen. Dazu treten dann Besonderheiten in der Bildung des uncialen A N G.

Bei dem uncialen A wird der rechte schräge Strich gerade in den schönsten Handschriften mit Vorliebe als eine leicht geschwungene Linie gebildet. In unsern beiden Evangeliarien stellt derselbe in Anlehnung an das capitale A einen schräg stehenden starken Balken vor, der oben von links her und unten nach rechts hin durch eine feine Linie begrenzt wird; es ist hierbei interessant zu beobachten, dass es sich manchmal so ausnimmt, als hätte dem Schreiber jene etwas geschwungene Linie in der Feder gelegen, denn hie und da macht sich ein solcher Schreiberzug leise geltend. Die Schleife setzt sich aus zwei leicht geschwungenen Linien zusammen, die einen ziemlich grossen leeren Raum umschliessen. Eine Verschiedenheit besteht nur darin, dass jene Schleife in Nürnberg, wie schon erwähnt, in eine längere Linie ausläuft, während eine solche in der Münchner Handschrift nur kurz ist oder ganz fehlt.

Sehr charakteristisch ist ferner das N und das G. Der linke Strich des N ist als ganz feiner Haarstrich ohne einen untern Abschluss gezogen, den eine leise, manchmal kaum merkliche Umbiegung nach links vertritt; als ein feiner Haarstrich stellt sich auch der rechte Hauptstrich des Buchstabens dar, jedoch mit dem Unterschied, dass ihn nach oben das bekannte Dreieck begrenzt. Die Verbindung der beiden bildet eine recht kräftige, an der Ansatzstelle links merklich eingebogene Linie. Den beiden feinen Strichen des N entspricht der unter die Zeile sinkende Strich des G. Während derselbe aber sonst meist stark nach links abbiegt und sich dazu merklich krümmt, zieht er sich in unserem Falle senkrecht herab und weist nur am untersten Ende eine dem linken N-Strich ähnliche ganz leichte Krümmung nach links auf. Der unter die Zeile fallende Strich des Y ist gleichfalls stets ganz gerade, jedoch dadurch verschieden, dass er sich unten spaltet.

Einzelne Eigenthümlichkeiten der beiden in Frage stehenden Handschriften entdeckt man freilich da und dort, aber nirgends mehrere zugleich und namentlich nicht in Verbindung mit dem unseren beiden Handschriften eigenthümlichen Gesammtductus.

Wie nahe die beiden sich stehen, wird darum besonders deutlich, wenn man andere sorgfältig geschriebene damit vergleicht. Von mir zugänglichen Proben nenne ich: Delisle Le Cabinet des manuscrits de la bibliothèque nationale Pl. II, 10 Evangeliarium VII. Jahrhundert, Pl. VII, 3 Psalterhandschrift 6. Jahrhundert, Pl. IX, 6 Prosper 6. Jahrhundert, Pl. X, 2 Evangeliarium 8. Jahrhundert, Pl. XX, 1 Evangeliarium des Godescalc, Pl. XXVII, 2 Sacramentarium von Corbie vom Jahre 853, Pl. XXVIII, 4 zweite Bibel Carls des Kahlen. — Catalogue of ancient manuscripts in the British Museum Vol. II. Pl. VII Evangelienhandschrift wahrscheinlich aus Benevent 8. Jahrhundert, Pl. XIV sg. Psalterium Augustins aus Canterbury c. 700, Pl. 40 Harley Evan-

geliar Nr. 2788. — Publicationen der Gesellschaft für rhein. Geschichtskunde VI: Adahandschrift die Taf. 9 und 11 aus dieser Handschrift. — Zangemeister-Wattenbach Exempla codicum latinorum Taf. 36 Prager Fragment des Codex in Cividale, Taf. 35 Codex Amiatinus Wende des 7. und 8. Jahrhunderts, Taf. 51 Merobandes. — Delisle Album paléographique Pl. I Gedicht vom Jahre 394 6. Jahrhundert, Pl. III Lyoner Psalter 6. Jahrhundert, Pl. XII Gregor von Tours 7. Jahrhundert, Pl. XXI, 2 und 3 Sammelband über den h. Martin in Quedlinburg 9. Jahrhundert, Pl. XXI, 4 Psalter Carls des Kahlen etc., und wie verschieden ist endlich die in ihrer Art nicht minder sorgfältige und schöne Schrift des Evangeliariums Carls des Grossen in der Wiener Schatzkammer, von welcher Arneth Denkschriften der Wiener Akademie hist.-phil. Classe XIII 1864 Taf. 1, 2, 3 Proben gibt. Dazu kommen endlich noch die in beiden Handschriften erhaltenen Initialen, die ebenfalls eine ganz gleiche Geschmacksrichtung bekunden. Leider sind in Nürnberg nur 5 Buchstaben vorhanden, doch hat sich darunter wenigstens eine Fischinitiale, ein E, erhalten, dessen Verwandtschaft mit einem E in München in die Augen springt, wenn man die Nachbildungen bei Baumeister und im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit vergleicht. Dass die Fischgestalt beide Male nur einer älteren Tradition zu Liebe auftritt, ist wohl nicht zweifelhaft. Von selbst würde Niemand darauf verfallen, einen Fischkörper als decoratives Motiv in solcher Weise heranzuziehen. Wie sich Fische ursprünglich in ganz naturalistischer, von selbst sich ergebender Auffassung und in der Umgebung einer, wenn auch gut geschriebenen, so doch nicht kalligraphisch durchgebildeten Unciale ausnehmen, lehrt recht anschaulich wieder ein E einer Augustinhandschrift der Biblioteca Vittorio Emmanuele in Rom, die allgemein dem 7. Jahrhundert zugewiesen wird und zu den frühesten derartig verzierten Handschriften gehören dürfte. (cfr. Archivio paleografico ed. Monaci t. II fasc. 2 Taf. 14.)

Das A in Nürnberg und das oben charakterisirte M in München nebst dem als Ergänzung eintretenden N, von dem gleichfalls oben die Rede war, sind ähnliche wichtige parallele Erscheinungen. Ferner ist eine wenig entwickelte schematische Palmette den Handschriften gemeinsam und noch eine weitere Eigenthümlichkeit lässt sich trotz des geringen Vergleichsmaterials, das die Nürnberger Handschrift bietet, feststellen. Es ist dies die Verwendung einer aus zwei Sehnen zusammengesetzten Linie an der inneren Seite der Buchstabenkörper statt einer einfachen Bogenlinie, die in München mehrfach vorkommt und in Nürnberg wenigstens einmal bei den 5 erhaltenen Buchstaben zu beobachten ist. Freilich sind das nicht mehr besonders eigenartige Merkmale, doch dürften sie im Zusammenhalt mit dem Uebrigen immerhin der Beachtung werth sein.

Eine Verschiedenheit ergibt sich für die beiden Handschriften nur insofern, als in Nürnberg Gold und Silber zur Verwendung kam, was in München nicht der Fall gewesen zu sein scheint; bei der sonst auffallenden Gleichheit der Formen kann jedoch dieser Umstand als ein mehr von Zufälligkeiten abhängiges Moment nicht in Betracht kommen.

Dass die beiden so überaus schön und sorgfältig geschriebenen Handschriften zusammengehören, wird wohl durch Obiges erwiesen sein, und ebensowenig dürfte der karolingische Ursprung einem begründeten Zweifel unterliegen. Letztere Annahme erhält eine weitere Stütze dadurch, dass offenbar auch der unzweifelhaft karolingische Codex millenarius in Kremsmünster hierher gehört. Sehr bestimmte Anhaltspunkte lassen an diesem Sachverhalt nicht wohl zweifeln. Stützen kann ich mich für meine Vergleichung allerdings nur auf das, was über jene Handschrift durch Arneth (Denkschriften der Wiener Akademie l. c. p. 103 ff.) und Janitschek (die Trierer Adahandschrift S. 100 und Tafel 37 und 38) bekannt geworden ist, doch reicht dies aus, um ein Urtheil zu begründen.

Das erste, was in Betracht kommt, ist natürlich auch diesmal die Schrift. Proben giebt von ihr Arneth l. c. S. 104 und 105. Sie ist nicht ganz so sorgfältig, wie die der beiden ersten Handschriften, doch muss sie immerhin noch schön genannt werden. Im Texte wird gelegentlich gerade diese Seite betont, was auf die Vermuthung führt, dass die Nachbildung vielleicht auch hier nicht ganz die Reinheit der Federzüge wiedergeben dürfte, der Typus selbst schliesst sich, wie der Augenschein lehrt, dem der beiden anderen Handschriften vollkommen an. Der oben gekennzeichneten Eigenart im Gesammtductus begegnen wir ebenso gut wie den Besonderheiten des A, G und N. Das Streben nach voller Rundung giebt den einzelnen Buchstaben die bekannte Gestalt, die Haupt- und Haarstriche tragen den gleichen Charakter, die kleinen Dreiecke als Beendungsformen kehren durchweg wieder, die N und G sind ganz dieselben und die A zeigen sich nur darin verschieden, dass der Verlängerungsstrich der Schleife sich noch weiter erstreckt als in der Nürnberger Handschrift.

Fernere Vergleichungspunkte ergeben einige Initialen nebst charakteristischen Einzelheiten, die wir den erhaltenen Resten der Münchner Canones-Tafeln entnehmen. Die Nürnberger Fragmente dagegen lassen uns aus Mangel an erhaltenem Material nach dieser Seite hin völlig im Stich.

Janitschek gibt l. c. p. 108 eine grössere Initiale q des Codex millenarius, dessen von dem Bogen umschlossener Raum mit sich verflechtenden Spiralen gefüllt ist. Dieses in karolingischen Handschriften gewiss zu solchem Zwecke selten verwendete Motiv kehrt ähnlich bei einem V der Münchner Fragmente wieder fol. 23 v, und andererseits finden wir die Formen des q mit seinem nach links sich umbiegenden Hauptstrich ganz ebenso als grössere Initiale in München fol. 4 r gewählt. Ein ferneres Zusammentreffen lässt sich bei dem von Arneth l. c. p. 104 gegebenen Anfang des Johannes-Evangeliums beobachten. Unter den dortigen Capitalbuchstaben findet sich ein U, dessen linker Strich an der inneren Seite als zweitheilige Palmette gebildet ist, eine Form, die ebenso unter den Capitalbuchstaben am Anfang des Marcus-Evangeliums in München fol. 20 v wiederkehrt. Mehr ergibt sich, wenn wir die Canones-Tafeln der Münchner Blätter mit den Evangelistenbildern des Codex millenarius und den dazu gehörigen Symbolen vergleichen. Janitschek nimmt für den letzteren Codex mit Recht einen Einfluss byzantinischer Vorbilder an. In augenfälliger Weise bekunden einen solchen aber auch die Münchner Canones-Tafeln.

An byzantinische Kunst erinnern sehr bestimmt die dortigen Würfelcapitelle und es ist bei solcher Sachlage dann nur natürlich, wenn weitere Einzelheiten der beiden Handschriften zusammenstimmen.

Der Adler des Johannes in Kremsmünster Arneth l. c. p. 105 zeigt als hervorstechendes Charakteristicum einen in recht kräftiger Linie gekrümmten Schnabel, wie er nicht häufig anzutreffen ist. Ganz das Gleiche hatten wir oben für den Adler der Münchner Canones-Tafeln hervorzuheben, und das Gleiche beobachten wir bei der ebenfalls schon erwähnten Initiale P fol. 16 v, deren Bogen durch einen Vogel gebildet wird. Auch das Gefieder des Adlers ist in München und Kremsmünster durch an der Spitze sich etwas krümmende Winkel wiedergegeben, wie dies bei Bronzearbeiten zu geschehen pflegt.

Verwandt ist dann der Kopf des Marcus-Löwen in seiner, von der Natur stark abweichenden Form, und charakteristische Aehnlichkeiten lassen sich ohne Mühe auch an dem Kopf des Matthäus-Engels in München und den Köpfen, die Janitschek l. c. Taf. 37, 38 und Arneth l. c. 105 aus dem Codex millenarius mitgetheilt haben, nachweisen. Beide Male sind die welligen Massen des Haares identisch und bei sonst verwandter Gesichtsbildung stimmt das grosse weitgeöffnete Auge und vor allem die Bildung der Nase überein, deren Eigenthümlichkeit darin besteht, dass die Nasenflügel stets an die mit starken Umrissen zuerst ohne solche gezeichnete Nase nachträglich angefügt wurden. In keiner der mir zugänglichen Nachbildungen aus anderen Handschriften konnte ich Aehnliches entdecken. Nach der Angabe bei Arneth über den Codex millenarius l. c. 105 »Gesicht und Hals, Hände und Füsse des Evangelisten Johannes« (der l. c. abgebildet ist) »sind röthlich«, scheint auch die Farbe zu stimmen, die bei den Münchner Fragmenten im Incarnat ein ganz blasses Roth aufweist. Dass das Oval des Gesichtsumrisses in Kremsmünster ein etwas mehr gerundetes ist, dürfte daneben kaum in Betracht kommen.

Eine verwandte Geschmacksrichtung deutet es endlich auch an, wenn wir neben den früher erwähnten in Rauten eingezeichneten Scheibchen der Münchner Canones-Tafeln fol. 50 v ähnliche, nur etwas grössere an den vier Ecken des Buches sehen, das der Matthäus-Engel in Kremsmünster in Händen hält.

Da die paläographische Verwandtschaft für alle drei Handschriften eine bestimmte Basis bietet, so wird man bei dem Hinzutreten so auffallender Anklänge an der Zusammengehörigkeit nicht zweifeln, und der Codex millenarius stände demnach nicht mehr ganz isolirt, wie dies bisher schien (cfr. Janitschek l. c. p. 103). Neben den anderen Handschriftengruppen, welche Janitschek in der Adahandschrift zum erstenmal als Basis für alle weitere Forschung festgestellt hat, wäre obigen Darlegungen zu Folge das Streben nach vollendetster kalligraphischer Durchbildung das Hauptmerkmal der neuen, bis jetzt noch kleinen Gruppe. In zweiter Linie käme dann, dass neben der Anlehnung an angelsächsische Motive und an solche der vorkarolingischen germanischen Kunst auch Byzantinisches hereinspielt, was allerdings nur mehr bei zwei Handschriften nachzuweisen ist. Jedenfalls haben wir es mit einer recht eigenartigen Classe zu thun. Leider lässt sich für die geographische Festlegung der Gruppe aus all diesem kein bestimmter Schluss ziehen, wohl aber ist der Vermuthung

Janitscheks, dass der Codex millenarius wohl eher einer deutschen als einer italienischen Schreibstube entstamme, entschieden günstig, dass die Reste der beiden anderen hieher gehörigen Handschriften in deutschen Bibliotheken zum Vorschein gekommen sind. Ein hervorragender Mittelpunkt litterarischer Bestrebungen muss der Ursprungsort jedenfalls gewesen sein. Für die Geschmacksrichtung, die dort herrschte, ist es belehrend, einen vergleichenden Blick auf die steiferen, in der mehr hohen als breiten Gestalt der Buchstaben an die Capitalschrift sich anlehnenden Züge des Wiener Evangeliariums zu werfen, das aus der Hofschule Carls des Grossen hervorging (cfr. die Tafeln bei Arneth l. c.).

Auf die Textverhältnisse der drei Handschriften bin ich nicht in der Lage näher einzugehen. Was über den Codex millenarius von Arneth l. c. S. 111 mitgetheilt wird, ist zu allgemein gehalten, als dass weitere Schlüsse möglich wären. Doch sei auf einige Punkte hingewiesen, die der Annahme günstig sind, dass die drei Texte sich nicht allzuferne stehen. Letzterem Codex liegt die Vulgata zu Grunde, doch finden sich trotzdem noch vielfach Lesarten der sogenannten Itala, wie dieselbe z. B. in dem Codex Veronensis und Vercellensis repräsentirt ist.

Aehnlich steht es mit dem Codex Norimbergensis, den Dombart in Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie 1881 Band 24 S. 454 ff. einer kritischen Prüfung unterzogen hat. Sein Urtheil fasst er S. 478 dahin zusammen, dass wir einen sehr gemischten Text vor uns haben, in dem jedoch die Vulgata vorherrscht. Dabei nähert sich derselbe, soweit eine solche Vergleichung möglich war, in den Abweichungen von der Vulgata vor allem dem Veronensis, dann in zweiter Linie dem Vercellensis, aber auch Lesarten anderer Handschriften des vorhieronymianischen Textes finden sich zahlreich.

Was die Münchner Handschrift anlangt, so ergab eine Vergleichung der in Nürnberg und München zugleich erhaltenen, allerdings nicht sehr zahlreichen Partieen, beispielsweise für den kleinen Abschnitt des Johannes-Evangeliums 19,43 bis 20,10 in den Abweichungen der beiden Handschriften von dem der Vulgata nahestehenden Text des Codex Amiatinus, mit dem jene meist zusammentreffen, folgende beachtenswerthe gemeinsame Varianten: 19,47 cottidie statt quotidie, 19,48 quid statt quod, 20,3 respondite statt respondete, 20,5 celo statt caelo, was sonst die fast constante Schreibung der beiden Handschriften in München und Nürnberg ist, 20,6 lapidavit statt lapidabit und einige weitere, ebenso geartete Varianten finden sich auch in den übrigen gemeinsamen Partieen. Allzusichere Schlüsse lassen sich indess hieraus doch nicht ziehen.

Verzeichniss der Künstler, welche in Urkunden des Strassburger Stadtarchivs vom 13.—18. Jahrhundert erwähnt werden.

Mitgetheilt von **Ad. Seyboth.**

A. Maler.

13. Jahrhundert.

Quidam pictor dictus Grasewurm super vallem 1280.

14. Jahrhundert.

Zürne, illuminator 1324.

Baldes, Johannes, schilter 1330.

Baldes, Udalricus 1330. 1338.

Ebelin, von Geispolsheim 1334. 1337. 1340.

Ebelin, dictus Manöckelin, colorator (Färber?), hatte »blendende« Farben erfunden, oder im Gebrauch 1346.

Klamman, Andreas 1346. 1369. 1397. 1399. 1402. † vor 1412.

Klamman, Lauwelin 1383. 1384. 1388.

Rinowe 1346.

Ulricus de Horwe 1330.

Wurmser, Nikolaus 1348. 1357. 1359. 1360.

Hesse 1344. 1346.

Conrad 1355. 1365.

Mathias de Treveri 1391.

Jungfrau Kathrine, die molerin, Ende des 14. Jahrhunderts.

Honowe, Petrus 1392.

Grefe von Frankfurt, Hans 1399. 1462.

Quidam pictor de Austria 1324.

15. Jahrhundert.

Rynowe, Johann, Sohn 1412. 1436.

Ihieronymus 1420. 1422.

Johann, von Frankfurt 1420. 1448. 1473. 1479.

Tettinger, Heintze von Tübingen 1427.

Smalrieme, Andres 1427. 1436.

Hirtz, Hans, meister 1421. 1427. 1436. 1439. 1451. 1453. 1455. 1456. (Seine Wittwe 1466.)

Hermann, von Basel (auch Glasmaler) 1399. 1417. 1418. 1420. 1421. 1423. 1426. 1427. 1449.

Lienhart, Meister, der moler 1427. 1436. 1438. 1477. 1479. 1483. 1486.

Ernst, Martin, der moler 1427. 1436. 1438. 1446. 1447. 1451. 1454. 1457. 1459. 1466. 1472.

Otte, Heinrich 1447.

Ernst, Hans, der moler 1466. † vor 1492.

Burger, der moler 1427.

Tiefenthal, von Schlestadt, Johann (auch Goldschmied) 1418. 1422. 1424. 1433. 1436. 1437. 1444.

Linse, Conrad 1436. 1437.

Stein, von Schlestadt, Hans 1436.

Hans von Grüningen 1441. 1442.

Obrecht, Jacob, von Schlestadt, 15. Jahrhundert.
Hünerhüsel, von Basel, Johann 1450.
Engelsüss, Martin 1452. 1454.
Ziegler, Heintzemann 1458.
Wilde, Ludwig 1457.
Berger, Martin, von Prüssen 1461.
Muss, Johann 1469.
Bechtholt, Friedrich 1471.
Carle, Hans 1462.
Knebel, Hans 1430. 1438.
Volmar, Johann 1448.
Deiger, Marx 1451. (Auch Bildhauer) 1467. 1475. † 1476.
Smalrieme, Fritsche 1463.
Smalrieme, Michel 1463.
Lutzelmann, Nikolaus 1463.
Fülle, Erhart 1452. 1463.
Oberlin von Burne 1463.
Bäldeck, Heinrich? 1459? 1463.
Glaser, Joerge 1463.
Snider, Veltin 1463.
Heinrich von Buten 1463.
Heide, Michel 1463.
Balthasar 1463.
Hans von Baden 1463.
Armbruster, Marx 1463.
Lentze, Burkart 1463.
Hans von Hochfelden 1447. 1463. 1466. 1448.
Marx, der moler (Deiger?) 1466.
Lindowe (Johann v. Lindau?) 1466 Wittwe.
Swein, Jörg 1448. 1463. 1466. 1470.
Lutzelmann, Heinrich 1473. 1488. 1501. 1505.
Lutzelmann, Claus 1448.
Kupferschmied, Friedrich 1483. 1488.
Swein, Lorentz † 1469.
Beheim, Collmann † 1465.
Schude, Sebastian von Meigdeburg 1476. 1478.
Martin, Diebolt von Hagenau 1489.
Johann-Baptist, der moler 1493.
Blanck, Ulrich 1472.
Blanck, Johann 1492. 1493. 1516.
Brecker, Jacob 1496.
Siebenburger, Andres 1496.
Vogt, Johann, von Frauenfeld 1499. (Seine Wittwe 1502.)
Schrotbank, Johann 1483.
Michel von Maentz 1484.
Kistler, Bartholomäus, von Spire (auch Buchdrucker) 1486. 1466, 1475.
Matthias 1448. 1462.
Schindeler, Conradus 1462.
Belhöfer, Heinrich 1451.
Steinhart, Hans 1462.
Flader, Thomas 15. Jahrhundert.
Heinrich von Ulm 1475.
Richen, Anfang des 15. Jahrhunderts.

16. Jahrhundert.

Graff, Hieronymus 1502.
Hage, Hans 1506. 1509. 1526. 1543. 1547. 1554.
Hobel, Hans 1507. 1513. 1516.
Benedict, Nikolaus, selig 1509.
Hans von Metz 1509. 1526.
Baldung dictus Grien, Hans 1509. 1510. 1517. 1518. 1521. 1525. 1526. 1527. 1529. 1538. † 1545.
Hieronymus von Frankfurt 1507.
Lutzelmann, Heinrich 1505.
Hans, maler Unserer Frauenwerks 1508.
Wechtelin, Hans 1514. 1518.
Küfer, Ulrich, von Berne 1515. 1527. 1528.
Blumenstein, Johann von Cöln 1519.
Kraemer, Nikolaus 1521. 1526. 1528. 1531. 1533. 1542. 1547, selig 1571.
Kirchknecht, Wendelin, von Dorlisheim 1520.
Thomas von Barre, selig 1521.
Hirtz Hans 1525.
Vogtherr, Heinrich, von Wimpfen 1497. 1526. 1527. 1537. (Kunstbüchlein.)
Zoerner, Christoph, von Kreuznach 1526. 1538.

Schan (auch Tschan), Lucas, von Boŕnaïa 1526. 1538. 1539. 1544.
Eck, Peter, von Sarbrück 1527. 1558.
Entringer, Hans Ulrich 1530.
Slitzer, Erhart 1533.
Jost von Barr 1536.
Nikolaus, von Ettenheim 1539.
Krieger, Jost 1539. 1542.
Rössler oder Rösel, Peter 1540.
Rösel oder Rösslin, Jacob 1542. 1543. 1545.
Dutschlin, Moritz 1541.
Kürtzel, Jacob 1543. 1551. 1566. 1572. 1573.
Schwebel, Conrad 1544.
Morant, Conrad 1546. 1550. 1554. 1561. (Plan von Strassburg 1548), selig 1586.
Neuburger (auch Niberger), Phiacrius 1553. 1554. 1561. 1562.
Schack, Barthel 1558. 1587.
Rösel, Jeremias 1563. 1605.
Rösel, Hans 1568.
Widitz, Christoph 1565, selig 1583. 1599.
Widitz, Johann 1565.
Herbst, Johann 1547.
Schoner, Sebastian 1568. 1586.
Niper, Caspar 1570.
Englisch, Pangratz 1562. 1579. 1580.
Kandel (auch Kannel), David 1545. 1570. 1587, selig 1596.
Knoderer, Isaac 1570. 1587.
Geisser, Caspar 1570. 1581. 1583. 1584.
Schwein, Peter 1566.
Dürst, Onophrius 1572. 1574.
Reidacker, Christoph 1570. (Strassburger Trachtenbüchlein.)
Büheler, Sebald 1571 (auch Chronikschreiber).
Grapp, Wendling, genannt Dieterlin, von Pfulendorf 1540? 1571. 1582. 1587. 1599?
Pfister, Caspar 1587.
Ungarer, Wolf 1587. 1601.
Stimmer, Tobias 1587. (Münsteruhr.)
Dieterlin, Peter 16. Jahrhundert.
Bieler, Johann Felix 16. Jahrh.
Alzenbach, Vater und Sohn 16. Jahrh.
Christmann, Daniel, selig 1589.
Lusch, Caspar 1581.
Englisch, Bonifacius 1582.
Stimmer, Abel 1583.
Buisson von Troy (Troyes), Michel 1586.
Schott, Lorentz 1596. 1633.
Hanenberger, Martin, Contrafaiter 1596. 1598. 1611. 1623.
Mötschel, Philipp 1596. 1598.
Muller, Hans Peter 1598.
Büttner, Hans 1577.

17. Jahrhundert.

Frank, Hans 1601. 1603. 1604.
Brendel, Friedrich 1602. 1622.
Knoderer, Hans Andreas 1604.
Kraut, Johann Jacob 1603. 1622. 1634.
Heyden, Johann (ab)? 1604. † vor 1645.
Knoderer, Philipp 1611.
Klett, Hans Michel 1612.
Kempner, Johann 1612. 1620.
Muller, Zebedäus 1612. 1615. 1620, junior 1624.
Negelin, Hans Caspar 1615.
Hugwarth, Elias 1602. 1617. 1624. 1636. 1659. (Schüler von Fr. Brendel.)
Dieterlin, Hilarius 1618. 1622.
Mock, Johann 1619. 1623. 1641. 1662.
Fröbe, Johann 1620. 1629. 1631. 1634. 1636. 1648.
Brendel, Georg junior 1622.
Brendel, Hans Friedrich, geb. 1602. 1622. 1634. 1642.
Brendel's Schwester, Israels Schwartz' Frau 1613. † 1633.
Büller, Johann 1617. 1623. 1628.
Gebhardt, Balthasar 1631. 1638.
Von der Heyden, Isaac 1633. 1644.
Dyler, Johann 1617. 1619.
Baur, Johann Wilhelm, geb. 31. Mai 1607. † 1640? zu Wien, selig 1646.
Manlich 17. Jahrhundert.

Stosskopf, Sebastian, Contrafaiter 1615. 1642. 1649.
Dieterlin, Wendling 1653. 1663. 1680.
Walter, Johann, Contrafaiter 1636. 1640. 1642. 1650. 1679.
Arhardt, Johann Jacob 1666.
Gassner, Johann Nikolaus 17. Jahrh.
Frankenberger, Tobias, um 1650.
Hopfer, Bartholomäus jun., Contrafaiter 1660.
Messerschmidt, Georg 1636.
Deubler, Hans Jacob 1637. 1650.
Weiler, Hans Christoph, selig 1638.
Christ, Philip Jacob 1641. 1656. 1667. 1668. 1681.
Erhart, Michel 1642.
Besserer, Jacob, Contrafaiter 1652.
Bertsch, Steffan 1660, 1661. 1666.
Engelhardt, Hans Jacob 1620.
Dieterlin, Hans Peter 1683.

B. Glasmaler.

14. Jahrhundert.

Volmarus 1317.
Johann von Kirchheim 1348.

15. Jahrhundert.

Otten, Hans 1400. 1418. 1427. 1440.
Hermann von Basel 1399. 1417. 1449.
Herzog, Johann, Meister 1437. 1459. 1462.
Beberlin, Hans 1451.
Becherer, Peter 1463.
Spitznagel, Lienhart 1480 (vgl. Maler 15. Jahrhundert, Nr. 8).
Diebolt v. Lixheim, 15. Jahrh.
Störe, Werner, 15. Jahrh.
Mattern, von Frankfurt 1463.
Peter von Andlau 1480.
Johann von Morsmünster 1475. 1488. 1517.

16. Jahrhundert.

Huckart (auch Hucker), Caspar 1536. 1541. 1542. 1543. 1545. 1550.
Schoner, Josias 1584. 1585. 1587.
Ludwig von Morsmünster 1528.
Braun, Christoph 1577. 1587.
Fischer, Jacob 1587.
Linck, Barthel 1586. 1587. 1610. 1617. 1622. 1623. 1625.
Prüss, Bernhart 1526.

17. Jahrhundert.

Jobin, Tobias 1601.
Baur, Josias 1591. 1600.
Gastelius, Georg Hans 1604. 1608. 1611.
Gastelius, Emmanuel 1662. 1690.
Schaller, Jonas 1607.
Geiger, Hans Heinrich 1609.
Kleiber, Anton, selig 1623.
Linck, Lorentz 1630. 1636.

C. Brief- oder Kartenmaler.

15. Jahrhundert.

Lebesanft, Bechthold 1448. 1451.
Augustinus 1466. 1475.
Kistler, Bartholomäus, von Spire 1466. 1475. 1486.
Michel von Mainz, Illuminist 1499.
Seman, Hans 1449. 1466. 1451.
Jörg von Würzburg 1478.
Symunt 1481.
Lutzelmann, Hans 1476.
Kouffhus, Jörg 1505.
Heren, Veltin 1506. 1513.
Fele (auch Föl), v. Offenburg 1508. 1515.

16. Jahrhundert.

Fell von Offenburg, Michel 1508.
Karche von Barr, Jacob 1517.
Musler, Urban 1529.
Götz, Wolfgang 1524. 1527.
Wilandt, Peter 1526. 1542.
Schwartz, Gabriel, von Ammerschwihr 1490, selig 1536.
Anshelm, Phiacrius 1540.
Metzler, Sebastian 1561.
Gleisberg, Jacob 1566.
Klein, Jacob 1566.
Vix, Diebold 1571.

17. Jahrhundert.

Braun, Hans 1603. 1607. 1616. 1617. 1622. 1626, selig 1634.

Muller, Paul 1619.

Alandt, Jacob 1636.

D. Bildschnitzer, Bildhauer.

13. Jahrhundert.

Herman von Baden, lapicida 1283.

14. Jahrhundert.

Wölfelin von Ruffach 1344?

Heintzemann 1372.

Klamman, Andres 1346. 1402?

Dunder, Matthias, 14. Jahrh.

Honowe, Peter, 14. Jahrh. 1400. 1404.

Betzinger, 14. Jahrh.

15. Jahrhundert.

Böhm, Michel 1410.

Jörche, Johann 1427. Wittwe 1466.

Andreas von Herde, meister 1418. 1427. 1431. 1436.

Symundus de Metze, Factor imaginum 1535.

Widitz, Bartholomäus, von Meissen 1467.

Geuth, Johann, 15. Jahrh.

Conrad, 15. Jahrh.

Kamentsetzer, Johann 1471.

Deiger, Marx 1467. 1475, todt 1477.

Gerhart, Nikolaus von Lohen (genannt Nikolaus Lerch) 1462. 1464. 1466. 1467.

Hans von Achen 1493. 1495. 1506.

Kotter, Lucas, 1477. 1494. 1500.

Lienhart, Lux von Achen 1491. 1494, selig 1500.

Andres, meister 1427 (von Herde?)

Lembel, Peter, snitzeler 1427.

Rüss, Diebolt, snitzeler 1429.

Nikolaus von Hagenau 1493. 1501. 1526.

Amelunge, Oswald 1441.

Kuffer, Andres von Cordel? 1450.

Bouberg, Johann von Erfurt 1465.

Peter von Pontemuss (Pont-à-Mousson) 1469.

Ulrich von Stein 1473.

Knittelmeyer, Michel von Regenspurg 1474.

Hans von Baden 1479.

Zilmann, Martin von Reichshoffen 1480.

Adam, von Wiltpach 1481.

Wendling von Hagenau 1482.

Lorentz von Wendenheim 1482.

Benedict von Kindlingen 1485.

Sifrit Hansemann 1498.

16. Jahrhundert.

Jörg von Mainz 1500.

Wagner Veit 1500. 1530. 1535.

Mischmiecher, Erhart, Factor imaginum 1532, statuarius 1533. 1544, selig 1546.

Egner, Johann Michel, 16. Jahrh.

17. Jahrhundert.

Köbel, Andres 1604.

Spaener, Michel 1610.

Ostermeyer, Hilarius, Bildschnitzer 1638.

Ehinger, Hans Michel 1659.

Spitz, Hans Jacob 1611. 1647.

Hoffmann, August 1666.

Da. Puppenmacher und Puppenmaler.

Exelmeyer, Caspar 1562.

Koch, Mathis 1568. 1575.

Dürst, Onophrius 1572 (vom 16. Jahrhundert Maler).

Rösel, Jeremias 1563. 1605 (vom 16. Jahrhundert Maler).

Frey, Veltin von Augspurg 1574.

Stöckel, Christoph von Baden 1580.

E. Formenschneider und Formenstecher.

15. Jahrhundert.

Meidenbach, Johann 1440. 1444, auch Briefmaler.

Baur, Wilhelm 1464.

Schrott, Friedrich oder Peter? 1464.

Jacob von Strassburg 1494. 1495. 1503. 1530.

16. Jahrhundert.

Rüecker, Hans von Thuburg 1521.

Specklin, Vit Rudolph 1530.

Stimmer, Johann Christoph 1571. 1572. 1581. (Tobias' Bruder.)

Graf, Hieronymus 1502, Formenschneider und Briefmaler.

Kammerlander, Jacob 1543. 1581.

Hoffmann, Martin von Gelungen 1526. 1559.

Fischer, Hans 1583. 1587. 1606.

Hüttich, Johann 1522. 1525. 1527. 1552. 1587.

Kreiss, Peter, Schriftschneider 1523.

Kannel (auch Kandel), David 1545. (v. Maler) 1570. 1587.

Meyer, Joachim 1570. (Fechtbuch.)

Meyer, Christoph 1586. 1587. 1601. 1604.

Martin 1550.

Oberrieter, Franz 1574. 1599.

Eck, Veit (auch Schreiner) 1587.

16. Jahrhundert.

Betz, Michel 1584.

Reich, Wendel 1536. 1540.

Widitz 1599?

17. Jahrhundert.

Fuchs, Hans 1611. 1615. 1617.

F. Kupferstecher.

Hermann von Loy, meister von Peter Aubry, 17. Jahrhundert.

Nagel, Johann Christoph 1609. 1630.

Brunn, Isaac 1612. 1630. 1649. 1657. (Sohn von Franz Brunn.)

Brunn, Franz 1620.

Bry, Théodore de 1562. 1568.

Bry, Johann Théodore de, geb. 1561 und Johann Israel 1562. 1590. 1609.

Reimbolt von Ulm (auch Meistersänger) 1648.

Greuther, Matthias 1589. 1638.

Hailler, Martin 1666.

Hoffmann, Johann 1682.

Von der Heyden, Jacob 1575. 1626. 1630. 1644.

Aubry, Peter 1616. 1638. 1673. 1677. 1681. 1682. † 23. Dec. 1686.

Joch, Johann Peter 1668. 1670. Schüler von Peter Aubry.

Kilian, Bartholomäus 1670.

De Lausne, Carl Steffan, von Orléans 1573. 1577. 1582.

Mantz, Johann 1652.

Merian, Mathäus 1636.

Wagner, Johann Erhart 17. Jahrh.

Kalle, Albert Christoph 1630. 1670.

Beck, Johann Elias 1721.

Seupel, Johann Adam 1662. 1714. 1717.

Wehrlin, Johann Jacob 1685.

Lautenbach von Basel 1716. Schüler von Seupel.

Hans Eckenthaler, selig zu Bischheim 1634.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Gemäldesammlungen in Wien. (2. Cap.)

IV.

Für den Nachweis des jeweiligen Bestandes an Galerien in Wien ist uns zunächst Gianluigi de Freddy's descrizione della cità . . . di Vienna eine willkommene Quelle. Im Gegensatz zu vielen älteren Werken topographischen Inhalts, die meist kaum das Vorhandensein von Gemälden überhaupt in den beschriebenen Orten erwähnen, versucht es de Freddy, seinen Lesern einen Ueberblick über die Wiener Gemäldesammlungen und einen Einblick in dieselben zu geben [1]). Sein Buch erschien im Jahre 1800 und erwähnt neben den noch bestehenden grossen Galerien im Belvedere (II, 207 ff. und 285 ff.), neben den Galerien Liechtenstein (I, 395), Schönborn (II, 114), Harrach (II, 428), Lamberg [2]) (I, 407, 411) auch eine Reihe von solchen, die seither längst in alle Winde zerstreut sind. Einige derselben haben wir schon kennen gelernt, so die Galerie Fries (erwähnt bei de Freddy II, 296 und 428), Kaunitz (II, 76 und 296) und Birkenstock (II, 195 und 296). Dagegen treten uns hier neu entgegen die Galerie des »Conte di Saphorin, ministro plenipotenziario della corte di Danimarca« (II, 428), des Baron Jos. v. Weber (II, 237 und 296) und des Truchsess Jos. Wurzach (I, 402 ff. und II, 296). An diese schliesst sich noch ein kleiner unbedeutender Theil der Jos. Müllerschen Sammlung an, die im Uebrigen hauptsächlich Sculpturen enthielt (II,

---

[1]) Jos. Heller sagt in seinem Dürer (S. 3): »Die topographischen Werke des 16. und 17. Jahrhunderts geben wenig Ausbeute zur Kunstgeschichte. Denn es ist höchst selten, dass Kunstsammlungen nur angezeigt, noch viel weniger einzelne Kunstwerke erwähnt werden.« Bezüglich der Wiener Galerien kann man hinzufügen, dass auch in den Werken des 18. Jahrhunderts gar wenig zu finden ist.

[2]) Die Lamberg'sche Galerie ist bekanntlich später durch Schenkung an die Wiener Akademie der bildenden Künste übergegangen und ist heute als der Hauptstock der akademischen Galerie zu betrachten. Vergl. Repert. Bericht über den neuen C. v. Lützow'schen Katalog jener Galerie.

421, 427)[3]). Von der Saphorin'schen und Wurzach'schen Sammlung wird noch die Rede sein.

Kurz nach dem Buche de Freddy's erschienen die »Reisen durch Deutschland ...« von Küttner (Leipzig 1801). Jene Reisebriefe, die sich auf die Kunstsammlungen Wiens beziehen, stammen aus dem Jahr 1798 (vgl. III. Theil S. 196 ff.) und sind in mancher Beziehung lesenswerth, da Küttner zwar kein eigentlicher Kenner war, aber in aller Herren Länder viel gute Gemälde gesehen hatte, ehe er nach Wien kam. Er versucht es wenigstens stellenweise, Kritik zu üben. In Wien besuchte er das Belvedere, die Liechtensteingalerie, die Galerie »Truchsess«, Schönborn, Kaunitz, Fries, Lamberg: erwähnt werden ausserdem die Sammlung Birkenstock und Harrach. Auch macht er folgende Mittheilung: »Es gibt auch einige Kunsthändler zu Wien, deren Sammlungen nicht unbedeutend, aber freylich zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden sind.«

Eine Ergänzung der Angaben bei Küttner und de Freddy finden wir in den Mittheilungen des grossen Hoser'schen Kataloges, der vieles von den älteren Wiener Gemäldesammlungen zu sagen weiss.

Nach dieser Quelle haben um 1800 neben den eben genannten noch folgende Gemäldefreunde in Wien Sammlungen besessen: Allard, Joh. Chr. Brand, Brannauer, Clairfait, Collalto, Feil, Fumée, Grittner, (von Hoppe — siehe oben 1. Cap. bei 1822), Karger, Kastlunger, Malanotte, von Natorp, Pacher (wohl Pachner), (Rasumowski — siehe oben 1. Cap. bei 1838), von Reith, (Sickingen, Sinzendorf — siehe oben), Anton Freiherr v. Spielmann, Baron Störck.

Soweit diese Sammlungen nicht schon im Abschnitt über die Versteigerungen behandelt worden sind, stelle ich hier zusammen, was ich gegenwärtig über sie mittheilen kann. Auch benütze ich hier die Gelegenheit, zu den ersten Abschnitten meiner Arbeit einige Nachträge zu liefern. Eine Uebersicht über das gesammte Material soll dann ein Register vermitteln.

Zu Allard trage ich nach, dass der grosse B. v. Orley des Belvedere im Jahr 1809 aus der Sammlung Allard um 4000 fl. erkauft wurde (vergl. Engarth's neuen Katalog bei Nr. 1085). Das Bild ist also noch vor der Versteigerung (von 1821) aus der Sammlung fortgekommen.

Brand's Galerie bleibt einstweilen noch ziemlich unklar (erwähnt bei Hoser S. 103).

[3]) Andeutungen werden uns auch durch die Provenienzen von einigen Gemälden im Belvedere gegeben: 1785 kamen zwei Gemälde aus gräflich Althanschem Besitz in die kaiserl. Galerie (neu Nr. 163 und 165) — 1786 verkauft Anna v. Nagel ein Gemälde ans Belvedere (neu Nr. 369) — 1786 wird Graf Doblin (in Wien?) als Verkäufer eines Gemäldes genannt (neu Nr. 380) — 1795 kauft das Belvedere ein Bild von H. Beckenkamm (Nr. 648) — 1807 kauft es zwei von H. Langenhöfel (Nr. 258 und 630) und eines (Nr. 1228) von der Hauptmannsgattin Dorothea Steinberg-Leidenthal — 1808 kamen aus Lodron'schem Besitz (in Wien?) die Nr. 955 und 1136 in die kaiserl. Galerie. — 1811 wird vieles aus der Reith'schen Sammlung erworben. (Siehe weiter unten.)

Die Sammlung Brannauer wird von Hoser's Katalog ein »ausgezeichnetes Cabinet in den drei letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts« genannt. »Wurde noch bei Lebzeiten des Besitzers vom Kunsthändler Stöckl erkauft.« Eine Landschaft von Joh. Hein. Roos aus Brannauer's Sammlung kam durch Stöckl an den Grafen Fries, von diesem an Gabet und endlich in die Hoser'sche Galerie. Das Bild ist also jetzt in Prag wieder zu finden (vergl. Hoser's Katalog S. 149 und 193).

In derselben Quelle heisst es von »Clairfait (Graf), kais. österr. Feldmarschall in Wien«, dass er ein »ausgezeichnetes Cabinet, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts« besessen hat. Drei Gemälde aus dieser Sammlung kamen an Hoser: Eeckhout: Philemon und Baucis, A. v. d. Neer, holländisches Dorf, und Teniers jun.: Bauernstube. Die Sammlung wurde vermuthlich bald nach Clairfait's Tode (1798) zersplittert.

Die Schicksale der Collalto'schen Galerie, die Hoser eine »berühmte Sammlung von Gemälden um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts« in Wien, »später im Landschlosse zu Breitensee bei Wien« nennt, kenne ich ebensowenig als die von Clairfait's Galerie. Nach Böckh war die Collalto'sche Sammlung 1821 und 1823 noch in Wien, nach Pezzl's (unzuverlässiger) Angabe noch 1826. Später erwähnt sie Tschischka (in »Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate«) 1836 schon in Breitensee. Hoser hat fünf Gemälde von Collalto erworben: zwei Landschaften von Christ. Brand, einen Tempesta, einen Netscher, einen Screta. Ein A. Brouwer und ein P. Veronese tauchten 1872 wieder bei W. Koller auf.

Feil's »artiges Cabinet« lernt man gleichfalls aus Hoser's Katalog kennen (S. 196).

Von der Gemäldesammlung des Gabriel Edlen von Fumée kenne ich einen kleinen, leider nicht datirten Auctionskatalog, der seiner äusseren Ausstattung nach um 1830 gedruckt sein mag (vorhanden bei Artaria). Die Angaben des Heftchens sind äusserst dürftige. Mehrere grosse Malernamen kommen vor unter den 103 verzeichneten Gemälden. Meist sind es aber Grössen geringen Ranges, die zu finden sind, wie Molitor und Mössmer. Es scheint, dass Fumée's Galerie schon 1828 aufgelöst war, da ein sogen. Giorgione aus der genannten Sammlung schon 1828 auf einer anonymen Versteigerung (im Saale zur Mehlgrube) auftaucht. Dasselbe Gemälde: »Eine Braut von Friaul im Hochzeitsschmucke« wird gleich wieder 1830 auf einer anonymen Auction feilgeboten als ein Bild »aus der Sammlung des Appellationsrathes von Fumée«. Auch Hoser's Katalog lässt das »auserlesene Cabinet« Fumée's nur »bis in das 2. (Jahrzehnt) des gegenwärtigen Jahrhunderts« bestehen. Ein Klengel, ein Rechberger, ein Wutky gingen aus der genannten Sammlung in Hoser's Besitz über.

Joh. Mich. Grittner's Sammlung war »ums letzte Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts gegründet« worden (nach Hoser's Angabe). Sie soll »früher durch vorzügliche Producte der niederländischen Schule beachtenswerth« gewesen sein. 1821 und 1823 wird die Grittner'sche Sammlung bei Böckh kurz erwähnt, 1847 war die Auction (Rauhensteingasse Nr. 926). Der elende

Katalog zählt 132 alte Gemälde auf. An Hoser kamen aus dieser Sammlung ein J. v. d. Does, ein v. Goyen, ein Lairesse, ein J. B. Weenix. Im Katalog der Auction W. Koller wird bei einer Flusslandschaft von v. Goyen die Sammlung Grittner als Provenienz genannt (»Coll. C. Groos und Krittner«).

Des Kunstschlossermeisters Karger »gewähltes Cabinet« kenne ich einstweilen nur aus Hoser's Katalog (S. 199). Das »vorzügliche Cabinet« Kastlunger, das zu Anfang des Jahrhunderts angelegt wurde, von schwankendem Bestande war und schon vor 1845 »partieenweise« veräussert wurde, findet sich bei Hoser (S. 200 und 202) und bei Böckh (1823, II, 109) erwähnt. Die Sammlungen Malanotte, Natorp nenne ich nur nach Hoser's Angaben in diesem Zusammenhang. Wenn dieselbe Quelle eine Sammlung »Pacher (Ritter von)« um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts erwähnt, so ist damit vermuthlich die Pacuner von Eggenstorf'sche gemeint, deren Versteigerung oben mitgetheilt wurde (im Abschnitt über 1820).

Ueber die Galerie des Staatskanzleirathes von Reith ist wenig bekannt. Die meisten Nachrichten gehen auf jene handschriftlichen Aufzeichnungen Sigmund v. Perger's zurück, die Anton v. Perger in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines (VII, 167) veröffentlicht hat. Die erwähnten Aufzeichnungen beziehen sich auf 21 Gemälde, die im Jahre 1811 »aus der v. Reith'schen Sammlung unter der Direction Heinrich Füger's durch Freiherrn von Kielmannsegge für das k. k. Belvedere angekauft wurden«. Es sind viele gute Bilder darunter[4]) (so die neuen Nr. 631, 646, 650, 664, 665, 783, 899, 1010, 1047, 1089, 1113, 1203, 1390, 1407), wie Pynacker's Abendlandschaft (von der nebstbei bemerkt eine Wiederholung in den Uffizien existirt). Ersteres Bild ist gestochen von W. French für Görling's »Belvedere«, das Bild in den Uffizien ist photographirt (von Alinari 11194), zwei Wynants, ein Hobbema, ein Dow, zwei Backhuysen, ein A. v. der Neer, ein Jac. Ruisdael G. Metzu u. s. w., ein H. Sachtleven (dieser und der Dow sind photographirt von J. Löwy in Wien).

Anton v. Perger theilt mit, dass Reith im Jahre 1816 gestorben ist. Mit Ausnahme der erwähnten 21 Bilder hätte sich die Sammlung nachher (noch im Jahre 1824) im Besitze des Herrn J. B. Drack befunden[5]). Hoser sagt (Katalog S. 202), dass die Reith'sche Sammlung von den Erben in den Jahren 1820 bis 1840 theilweise verkauft worden sei. Er hatte aus dieser Sammlung einen Dietrich und einen Unterberger erworben.

Die Saphorin'sche Sammlung, die oben in de Freddy's Verzeichniss vorkam, findet sich auch erwähnt in Passavant's »Raphael« (französische Ausgabe II, 342). »Le beau tableau du Francia, lequel fait partie du musée de Munich, et qui représente la vierge s'agenouillant auprès du petit Jésus couché sur l'herbe, fut gravé, sous le nom de Raphaël par R. M. Frey, lorsqu'il était encore dans le cabinet du baron de Saint-Saphorin à Vienne.« Mit dem

---

[4]) Vergl. auch C. v. Lützow's Belvederewerk, Text S. VIII.

[5]) Eine kleine Gemäldesammlung in J. B. Drack'schem Besitz werden wir in der nächsten Liste von 1821 kennen lernen.

Bilde, das Passavant erwähnt, ist wohl Nr. 1039 der Münchener Pinakothek gemeint, vielleicht auch eine alte Copie danach. Das heute in München befindliche Bild war nach Reber's Katalog noch 1815 in Malmaison und zeigt Francia's volle Signatur. Diese könnte freilich ehemals überschmiert worden sein, um das Bild als Raphael in den Handel bringen zu können.

Anton Freiherr von Spielmann besass (nach Hoser) »um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts ein nicht zahlreiches, aber gewähltes Cabinet« in Wien.

Baron Störck's Galerie scheint nicht mehr sehr weit ins 19. Jahrhundert hereinzureichen. Der berühmte Arzt, denn dieser war der Besitzer, starb im Februar 1803, wonach die Galerie wohl auch nicht mehr lange am Leben geblieben sein dürfte. Hoser sagt von der Störck'schen Sammlung, sie sei ein »berühmtes Cabinet« gewesen »in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts«. Böckh führt 1821 diese Galerie nicht mehr an. Aus Störck'schem Besitz sind an Hoser mehrere Werke von N. Grund und zwei Querfurt übergegangen. Dass Störck viele Grunds besessen hat, erfährt man auch aus Dlabacz' Künstlerlexikon für Böhmen (Artikel: Norb. Grund).

Die von de Freddy erwähnte Wurzach'sche Sammlung scheint sehr bedeutend, aber in Wien niemals recht zugänglich gewesen zu sein. Küttner schreibt (im November 1798): »Nicht so zahlreich als die Liechtensteinische, aber von hohem Werthe ist die Sammlung des Grafen von Truchsess, die sich nur erst seit Kurzem, und vermuthlich nur auf einige Zeit zu Wien befindet. Sie stand sonst in Schwaben, wurde bey der Annäherung der französischen Armee hieher gebracht und ist jetzt im Dominicanerkloster aufgestellt, wo sie weder hinlänglichen Platz noch gutes Licht hat. — In Rücksicht auf Vollständigkeit der Schulen und chronologischen Reichthum wüsste ich kaum eine Privatsammlung, die ihr gleich käme. Die Niederländische Schule ist bey weitem die zahlreichste, und zugleich am besten besetzt. Die Deutsche Schule ist ansehnlich; auch finden sich unter dieser viele alte Gemälde, aber diese nicht alle von der besten Art. — Was er von der Französischen Schule hat, reicht hin, einen Begriff davon zu geben. — Die Italiänische ist zahlreich und hat fast von jedem Meister etwas aufzuweisen. Hier ist unter Andern ein Domenichino und ein Daniel da Volterra, zwei Meister, von denen man in Dresden kein einziges Stück hat: denn das, was für einen Domenichino gilt, möchte es wohl schwerlich seyn. Im Ganzen aber ist doch gerade die Italiänische Schule am wenigsten gut besetzt. Viele Stücke mögen zwar wohl von dem berühmten Meister sein, dessen Namen sie führen, aber theils sind sie nicht von seiner besten Arbeit, theils auch ist es nicht immer klar, wie viel von diesem oder jenem Gemälde eigentlich dem Künstler gehört, dessen Namen man daneben gesetzt hat.«

De Freddy: descrizione della cità di Vienna (I, 402) äussert sich über die Sammlung folgendermaassen:

»La Galleria di pittura del Signor Conte Giuseppe de Truchsess-Wourzach è situata in quel' antico edifizio presso il Convento de' Padri Domenicani, ove un tempo erano le due Bibliotheche Windhagiana, e Gschwindiana. Il sudetto

Prelato costretto dai fatali avvenimenti della Rivoluzione ad allontanarsi da Strassburgo, ove occupava l'eminente carica di Gran-Decano del Capitolo Metropolitano, venne a rifugiarsi in questa Capitale seco trasportando questa preziosa collezione di quadri, il frutto di lunghi anni di fatiche, d'indagini, di viaggi, e di rilevanti disbendj . . . . È distribuita in sette sale, ma siccome il numero de quadri superava lo spazio del luogo, imaginò così lo stesso Cavaliere l'opportuno ritrovato di doppie e triplici imposte di legno, sopra le quali stanno de' quadri . . . .« Soweit man aus den weiteren Angaben schliessen kann, scheinen unter den Italienern die Eklektiker vorherrschend gewesen zu sein. Unter den Niederländern und Deutschen gab es Namen ersten Ranges; auch gute französische Namen finden sich vor. Leider wird keines der Bilder beschrieben.

Die Schicksale der Truchsess-Wurzach'schen Galerie sind mir nicht genau bekannt. Doch scheint es, dass Fiorillo (in der Geschichte der zeichnenden Künste V. Bd. S. 882) unsere Sammlung meint, wenn er in der Zeit von 1804 bis 1806 in London eine »Truchsessische Gemählde-Sammlung« versteigert werden lässt.

Unter den Galerien, die oben nach de Freddy und nach Hoser erwähnt wurden, müssen einige einstweilen ohne Commentar bleiben. Nur bezüglich der Jos. Müller'schen (auch Deim'schen) Sammlung verweise ich auf Hormayr's Archiv (Jahrgg. 1824 S. 555). Ueber Müller selbst (wie über viele der Galeriebesitzer, die ich oben genannt habe) liest man Einiges in C. v. Wurzbach's biographischem Lexicon. De Freddy (I, 421 ff.) handelt meist von Müller-Deym's Abgüssen und Wachsfiguren. Unter den Malern, die in der Sammlung vertreten waren, nennt er den unvermeidlichen Raphael, van Dyck, ferner Rottenhammer und Pomp. Batoni. Küttner äussert sich sehr abfällig über die Gemälde des Müller'schen sog. Kunstcabinetes und erklärt sie für schlechte Copien. Vermuthlich hatte er Recht (a. a. O. III, 166). Das »Müller-sche Gebäude« in der Nähe des Rothenthurmthores ist (nebstbei bemerkt) vor Kurzem abgerissen worden (im Laufe von 1890).

Aus der Galerie des Baron Jos. Weber war vermuthlich der Ruisdael, der als Nr. 14 im Koller'schen Auctionskatalog steht.

Die Sammlung von Franz Gabet, die Hoser ohne nähere Zeitangabe erwähnt und die auch in Nagler's Künstlerlexikon (Artikel: Molitor) genannt wird, reicht wohl auch bis gegen 1800 zurück. Im Wiener Kunsthandel ist die Gabet-sche Sammlung hauptsächlich durch viele Zeichnungen und Kupferstiche bekannt, die mit Gabet'scher Provenienz in den Katalogen vorkommen. Von Gemälden hat Gabet »nur eine kleine Anzahl« besessen, wie Hoser sagt (Katalog S. 198). Siebzehn hat Hoser erworben. Böckh kennt die Sammlung erst in seinen früheren Nachträgen von 1823, was übrigens gegen eine Entstehung nichts beweist.

Die Anfänge der Galerie Artaria reichen nach Angabe des Auctionsverzeichnisses von 1886 bis ins vorige Jahrhundert zurück, wesshalb sie in unsere Liste aufzunehmen ist. Artarias waren schon im vorigen Jahrhundert nach Wien gekommen.

Etliche Gemälde befanden sich auch im Joh. Ferd. von Schönfeld-schen Museum (vergl. Hormayr's Archiv 1823 S. 37 ff., 88 ff., besonders S. 39 und Pezzl's Beschreibung von Wien VII. Aufl. 1826 S. 389). Die jedenfalls sehr interessante Sammlung Schönfeld's wurde noch im vorigen Jahrhundert von dem reichen Buchdruckereibesitzer Schönfeld angelegt, kam später (1799) nach Wien, wo Schönfeld im Jahre 1821 starb. Nach seinem Tode blieb die Sammlung im Wesentlichen noch bis 1859 vereinigt, und wurde damals als Ganzes an die Brüder Löwenstein aus Frankfurt verkauft. Diese gaben aus dem Museum Vieles an einige Wiener Sammler ab (kunstgewerbliche Gegenstände, darunter die zwei herrlichen Holzbüsten, die an J. D. Böhm, später an Rothschild (?) kamen). 1860 wurden die Reste der Sammlung in London versteigert [6]).

Aus zuverlässlicher Quelle weiss ich endlich, dass bis 1809 in Wien Franz Jäger eine bedeutende Gemäldesammlung besessen hat.

Der leichteren Uebersicht wegen stelle ich hier die Gemäldegalerien, die in Wien um 1800 bestanden haben, in eine ununterbrochene alphabetisch geordnete Reihe zusammen:

(Althan, vielleicht um 1800 schon aufgelöst), d'Allard, Apponyi, Artaria, Belvedere, Birkenstock, Joh. Chr. Brand, Casp. Braun, Brannauer, Clairfait, Collalto, Czernin, Esterhazy, Feil, Fumée, Gabet (vielleicht erst später entstanden), Grittner, Fr. Jäger, Harrach, Hoppe, Karger, Kastlunger, Kaunitz, Lamberg, Liechtenstein, Malanotte, Jos. Müller, Natorp, Pachner von Eggenstorf, Prohaska, Rasumowsky, Reith, Saphorin, Schönborn, Schönfeld's Museum, Sickingen, Sinzendorf, Spielmann, Störck, Jos. Weber, Wurzach.

Zwischen der Zeit, als de Freddy und Küttner ihre Arbeiten herausgegeben hatten, und den zwanziger Jahren sind ausgiebige Quellen für die Zusammenstellung der damaligen Gemäldesammlungen in Wien meines Wissens nicht erschienen.

Pückler-Muskau's Reisetagbücher erwähnen (1807) nur die Galerie Lamberg, Fries, Liechtenstein und das Belvedere.

Reichardt's »Vertraute Briefe« von 1808 und 1809 kennen neben den genannten auch noch die Schönborn'sche, Czernin'sche und Apponyi'sche Sammlung.

Pezzl's Beschreibung von Wien (IV. Aufl. von 1816) kennt das obere Belvedere (S. 221 ff.), das untere Belvedere (S. 227), die Galerien Liechtenstein (228), Lamberg (232), Esterhazy (233), Fries (233 f.), Schön-

---

[6]) Vergl. Jos. Scheiger: »Das von Ritter von Schönfeld gegründete technologische Museum in Wien« (Prag 1824) und die von König's (des Katalogsammlers) Hand herrührenden Notizen im Exemplar der Akademiebibliothek zu Wien. Nach Angabe des Vorwortes enthielt dieses Museum einen Theil der Kunst- und Wunderkammer Rudolf's II. Wer Scheiger's Arbeit durchliest, muss den Eindruck bekommen, dass das Schönfeld'sche Museum in seiner Art schon dasselbe anstrebte, wie später das Oesterr. Museum für Kunst und Industrie in Wien.

born (234) und einige Gemälde im Müller'schen Cabinet. Ausserdem wird in einem Abschnitt über die Wiener Kunsthandlungen auch erwähnt, dass diese neben Kupferstichen, optischen und mathematischen Instrumenten, Musikalien, auch allenfalls »Gemälde, Büsten u. s. w.« verkaufen. Genannt werden dann J. Riedl, Artaria, Mollo, Cappi, Mechetti, Eder, Stöckl, Weigel, Maisch (S. 137). Soweit ich die damaligen Verhältnisse überblicke, waren für den Gemäldehandel unter den Genannten nur Artaria und Stöckl von Wichtigkeit.

Von einer vollständigen Aufzählung der Wiener Privatgalerien ist bei Pezzl offenbar keine Rede, auch nicht in den neuen Auflagen der »Beschreibung Wiens«, die etwa 1820 und 1823 gedruckt wurden.

Das Verzeichniss der Wiener Gemäldesammlungen für die Zeit von 1820 aufwärts wird hauptsächlich nach Franz Heinrich Böckh's Nachschlagebuch »Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten ...« (Wien 1821) und nach den »Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien ...« von demselben Verfasser (Wien 1823) herzustellen sein [7]. Andere Quellen dienen nur zur Vervollständigung und Ergänzung der langen, etwa 50 Galerien umfassenden Reihe, die bei Böckh vorgefunden wird. Die Liste, die Fr. Tschischka in der 7. Auflage von Joh. Pezzl's Beschreibung von Wien gibt, ist wohl der Hauptsache nach aus Böckh's Publicationen unter Benützung der Nachträge von 1823 herübergenommen. Auf eine selbständige Bearbeitung deuten nur wenige Umstände, so das Hinzufügen einiger neuer Namen, wie Legradi, Soriot, und das Weglassen einiger Galerien, von deren Auflösung damals jeder Wiener Kenntniss haben konnte, wie das der Fries'schen und Kaunitzschen Galerie. Im Allgemeinen deutet aber die auffallende Knappheit der Mittheilungen an, dass Tschischka damals noch keine eigenen Studien oder noch sehr wenige über die Wiener Galerien gemacht hatte. Er kannte offenbar nur die grössten und einige wenige kleine Privatsammlungen aus eigener Anschauung. Demnach wird diese Quelle mit einiger Vorsicht zu benützen sein.

Nur die allerauffallendsten Galerien kennt dann auch Rud. E. v. Jenny's »Handbuch für Reisende in dem österr. Kaiserstaate«, Wien 1822, so die Gemälde in der Ambrasersammlung, im Belvedere, die »Kunstsammlung« Fries, die Galerien Esterhazy, Kaunitz, Lamberg, Liechtenstein, Schönborn. Nicht ohne Werth ist es, bei Jos. Heller's Dürer (1827) über die Wiener Galerien nachzuschlagen (II. Bd. 1. Th. S. 253 ff.). Heller kennt das Belvedere, die Ambrasersammlung, die Birkenstock'sche Sammlung, die Galerien Czernin, Esterhazy, die »Sammlung des k. k. Hofzeichenmeisters Felsenberg 1821«, die Galerien Fries, Lamberg, Liechtenstein, die Sammlung des Kunsthändlers Otto und die Sinzendorf'sche Galerie. Aber auch diese Ausbeute kann nicht genügen. Ich halte mich also haupt-

[7]) Zu beachten ist, dass ein Theil der Publication von 1821 fast oder wirklich unverändert sich in dem Buch von 1823 wiederfindet. Dazu gehören auch die Druckbogen über die Wiener Galerien.

sächlich an Böckh's genannte Bücher, wenn ich die Galerien Wiens in den zwanziger Jahren hier im Einzelnen durchnehme.

Die Sammlung des Hofrathes v. Adamovics »auf der Wieden im fürstlich Stahrembergischen Freyhause Nr. 1« (Böckh 1823 II, S. 62). Ueber die Versteigerung wurde oben im II. Capitel gesprochen. Böckh macht einige Bilder namhaft, ohne sie zu beschreiben, wie denn überhaupt in dieser Beziehung auch bei Böckh nicht viel zu finden ist. Indess erfährt man aus diesen Mittheilungen doch, dass die »Frömmigkeit Rudolph's von Habsburg, von Gonzales Coques« schon damals, also 1823 in der Galerie Adamovics vorhanden war. (Das Bild ist jetzt im Belvedere.)

Durch handschriftliche Eintragungen in einem Exemplare des Versteigerungskataloges der Sammlung Festetics [8]) war ich in die Lage versetzt, zur Geschichte der Galerie Adamovics mittelbar wichtige Nachträge zu liefern. Vgl. Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereins von 1891 (Galerie S. v. Festetics).

Nach Angabe des Kataloges der Gemäldeausstellung von 1873 im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien ist das Triptychon von Gerard David, das jetzt im Belvedere ist, aus der Sammlung Adamovics zu Artaria gekommen.

Mehrere Bilder aus Adamovics' Besitz kamen 1861 mit der Galerie Porges nach Paris zur Versteigerung. Ich weiss nicht, ob sie dort verkauft worden sind. Es waren: eine nature morte und ein Blumenstück von Aalst, ein »départ pour le marché« von Demarne, ein sogen. Lucas van Leyden (Grablegung) und ein Bivouac von Verschuring.

Noch später, 1866, finde ich im Berger'schen Katalog mehrere Gemälde mit der Provenienz Adamovics verzeichnet, so einen Dirck v. Bergen und einen bezeichneten Pynacker (Campo vaccino).

»D'Angoisse (des Herrn Joseph), k. k. Niederländ. pens. Officials der Staats- und Kriegskanzelley Gemähldesammlung auf der Landstrasse Hauptstrasse Nr. 237«.

»Artaria und Compagne« werden (Böckh 1821 und 1823 I, S. 290) hauptsächlich als Kupferstichsammler genannt. Doch heisst es auch: »In ihrer Gemähldesammlung werden Werke der berühmtesten Mahler alter und neuer Zeit nicht vermisst.« Ueber die Auction von 1886 wurde schon gesprochen. Siehe auch die Liste für 1800.

»August (des Herrn Johann), akademischen Mahlers und magistratischen beeideten Kunstgemählde-Schätzmeisters Kunstsammlung. Zu Mariahilf Josephsgasse Nr. 130.« (Vergl. auch Böckh 1823 I, wo August auch »Bilder-Restaurator« genannt wird).

Badenfeld (Carl von), Gutsbesitzer. »Diese Gallerie enthält vorzügliche Gemählde aus allen Schulen.«

Belvedere (Böckh 1821, S. 304 ff.).

Braun (Adam), »In der Rauhensteingasse Nr. 937 im 2. Stock« 80 Ge-

[8]) Im Besitze von Dr. Alb. Figdor in Wien.

mälde (siehe oben im I. Capitel bei Caspar und Adam Braun . . .) »worunter vorzüglich bemerkenswerth sind: Die Geburt Christi von E. Quellinus . . . . Einsiedler von Baudiz, Landschaften von Rembrandt und Wynants . . .« — »Die Gattin des Herrn Braun besitzt ebenfalls eine treffliche Sammlung von beyläufig 50 Stück moderner Bilder.«

Bretfeld-Chlumczansky (Franz Joseph Freiherr von), »Wasserkunstbastey Nr. 1191« etwa 100 Gemälde, darunter viele Bildnisse, besonders von Künstlern. »Zwey Porträte Kupetzky's von ihm selbst, in der nämlichen Kleidung und Stellung, jedoch ein Mahl in seinem 30. und dann in seinem 40. Jahre.«

Collalto (Graf Eduard) siehe oben. Czernin (wird gelegentlich von mir behandelt).

»Drack (des Herrn Johann B.), Inhabers und Directors eines Erziehungs-Institutes, Gemähldesammlung. Auf dem hohen Markte Nr. 548. Diese . . . ist nicht sehr zahlreich, besteht aber aus Werken der besten älteren und neueren Meister aus verschiedenen Schulen.« Nach A. v. Perger's Mittheilung (siehe oben bei Reith) waren die Reste der von Reith'schen Sammlung an Drack gekommen.

Eisvogl (Leopold), Praterstrasse Nr. 513, scheint nicht eben bedeutend gewesen. Der »Katalog über die Kunstsammlung des Leopold Eisvogl, Bürger und Hauseigenthümer . . .« Wien 1826, verzeichnet 36 alte Gemälde (die gar nicht beschrieben sind) und viele neue (darunter mehrere Höchle's). Die Hauptsache waren kunstgewerbliche Gegenstände.

Esterhazy; kam (1865) nach Pest. (In den Nachträgen von 1823 spricht Böckh von den Deckengemälden des Anton Marini). Es soll gelegentlich an anderer Stelle ausführlich von dieser wichtigen Galerie gehandelt werden.

Fechtspieler (Martin). Die Sammlung scheint ohne sonderliche Bedeutung gewesen zu sein.

Felsenberg (Georg Joseph), k. k. Hofzeichenmeister. »In der Annagasse Nr. 1002 im Herzogenburger Hofe.« Die Versteigerung fand 1828 statt. Vgl. auch Heller's Dürer).

Fischer (Joseph) Kupferstecher und Director der Esterhazygalerie. »Diese Sammlung ist zwar nicht sehr beträchtlich, doch wohlgewählt. Mehrere Landschaften von Everdingen, Montber« (wohl Momper) »und Glauber sprechen vorzüglich an«.

Fries (vergl. das Capitel der Auctionen und meine eingehende Studie in »den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthums-Vereins«.

Fumée (des Herrn Gabriel Ritters von) . . . Kunstsammlung, im Schottenhofe Nr. 360 . . . enthält mehrere Gemählde . . .« (Vergl. die Galerieliste für die Zeit um 1800).

Gasterstädt (Heinrich) scheint nicht bedeutend gewesen zu sein.

Gabet (Franz) »Auf der Brandstatt Nr. 632«. Böckh hebt die Kupferstichsammlung hervor. »Unter den (wenigen) Gemählden sind interessant: das Porträt Molitor's, gemahlt von Abel, — und Abel's Porträt, von ihm selbst gemahlt; dann eine Madonna und Amor, beyde von Abel.«

Geymüller. Die Sammlung befand sich in dem ganz nahe bei Wien gelegenen Orte Pötzleinsdorf[9]). Auf einer anonymen Auction von 1830 taucht folgendes Bild auf »Casanova: ein Cavalier zu Pferd mit Jagdfolge (aus der Sammlung Ritter von Geymüller)«.

Grittner (s. oben).

Grüll (ein Herr Jos. Grüll besass neben einigen Sculpturen auch »mehrere Gemälde«).

Guldener von Lobes »Gemählde der berühmtesten Meister aus allen Schulen«.

Harrach (wird gelegentlich von mir eingehend behandelt).

Hauser (Alois).

Hofbauer (Joh. Caspar), Glockengiesser. »Diese Sammlung ist zu Mariahilf im Fleischmannischen Hause Nr. 43 . . . aufgestellt, und enthält bey 300 Gemählde der besten Meister aus allen Schulen . . .« Später 1839 befand sich die Sammlung »zu Gumpendorf Nr. 3«. Vergl. »Verzeichniss einer auserlesenen Sammlung von Oehl-Gemälden aus der Verlassenschaft des verstorbenen Herrn Joh. Casp. Hofbauer.« Wien 1839. (Auch in französischer Ausgabe erschienen.) In diesem Verzeichniss wird auch von einem allfälligen Verkauf der Sammlung gesprochen; es wird die Absicht geäussert, die Galerie von Mai 1840 an »im Hause des gegenwärtigen Eigenthümers zu St. Ulrich Nr. 13« aufzustellen. Dieser Eigenthümer war Hofbauers Neffe. Der Katalog von 1839 verzeichnet 245 Gemälde, unter denen viele Niederländer sind. Hofbauer's Sammlung wird auch bei Tschischka (Kunst und Alterthum 1836) erwähnt. Bestandtheile dieser Galerie lassen sich später (1861) bei Ferd. Goll, bei Gsell (ein Jan Brueghel) und bei Er. Engert nachweisen. Zu dem letztgenannten Sammler kam ein Hobbema unter dem Namen R. d. Vries, der noch später bei Artaria auftaucht. (Vergl. Zeitschrift f. bildende Kunst X, S. 256. — Miethke besass um 1875 einen ähnlichen Hobbema, der für die Zeitschrift radirt wurde.) Ueber einen Simon de Vlieger, der aus Hofbauer's Sammlung endlich ins Belvedere kam, will ich in meinen »kleinen Galeriestudien« sprechen. Hoser hat aus Hofbauer's Sammlung einen Molitor und einen Saftleven erworben. (Vergl. Hoser's Katalog S. 113 und 199[10])). Ein Everdingen kam zu Hussian. (Vergl. Perger's Kunstschätze von Wien, S. 465.)

Im Hoftheater, Bildnisse (siehe bei: Schauspielergalerie).

Hoppe. Zum Abschnitt über die Versteigerungen trage ich hier Einiges nach. Es scheint, dass von der Auction Manches zurückgeblieben ist. Hoppe starb vor 1822. Böckh's Merkwürdigkeiten von Wien I, 315 sagen Folgendes:

»Hoppe (der Frau von) Cabinett. Im Bürgerspitale Nr. 1100. — Unter

[9]) Ueber Geymüller ist neben den gewöhnlichen Nachschlagebüchern auch zu benutzen: Castelli, Memoiren III. 104 ff. Das Gut in Pötzleinsdorf besass Geymüller seit 1802. (Böckh 1823, I. 312 und II. 151.)

[10]) Im Katalog der Hofbauer'schen Sammlung von 1839 werden die Provenienzen vieler Bilder verzeichnet. Ich finde die Sammlungen d'Allard, Apponyi, Birkenstock, Braun, Kaunitz, Khevenhüller, v. Pachner, Ratakowsky, Sickingen, Spielmann, Baron Wetzlar angegeben.

mehreren anderen Gemählden sind hier eine Landschaft von Paul Potter und der Kopf eines Armenischen Juden von Rembrandt [11]) sehenswürdig. Dieses Cabinett enthält auch sechs Tableaux und mehr als 60 Handzeichnungen des berühmten hiesigen Künstlers von Molitor. . . . Mineraliencab.«

Ein Breitbild von N. Berghem aus der Sammlung Hoppe ist von A. Bartsch gestochen. (Drei Ochsen in einem seichten Wasser. Zwei davon beginnen zu kämpfen.) Die Inschriften lauten: »N. Berchem pinxit«, »A. Bartsch sculp. 1808«, Titel »Les Boeufs en Goguettes« »tiré du Cabinet de Mr. Hoppé à Vienne«. Adresse: »à Mannheim chez Dom. Artaria.« Der Potter kam zu Esterhazy, wie aus den Nachträgen zu Böckh's Buch (II, S. 26) hervorgeht: »Hoppe (der Frau von), siehe I. Th. S. 130 und 315 Sammlungen. Die Gemälde [12]), Kupferstiche und Handzeichnungen wurden versteigert. Die Sammlung von Edelsteinen aber dem k. k. Mineralien-Cabinet einverleibt, wie dieses ihr Herr Gemahl im Testamente anordnete. — Frau von Hoppe wohnt in der Kellnerhofgasse Nr. 739.«

Hummel (Carl) war Bildnissmaler und Gemäldehändler, der seinen Besitz beständig wechselte.

»Jäger (des Herrn Andreas), Bürgers und Hausinhabers zu Mariahilf Nr. 24 Gemähldesammlung.« Böckh stellt voran einen Rubens: Urtheil des Paris, worauf noch etliche Niederländer und Italiener angeführt werden. Die Sammlung des Andreas Jäger bildete nur einen kleinen Theil der ehemals berühmten Franz Jäger'schen Sammlung. Zu gleicher Zeit mit der Andreas Jäger'schen Galerie bestanden auch noch andere Jäger'sche Sammlungen, unter denen die von Anton Jäger die bedeutendste gewesen sein dürfte. Dieser war Sammler. Es ist wohl dieser Anton Jäger, auf den sich folgende Einkäufe beziehen, die ich aus vielen handschriftlichen Eintragungen in mehreren Auctionskatalogen entnehme. Auf einer anonymen Auction am 23. Januar 1821 kaufte Jäger einen »Diepenbecke«: »die drei Könige« um 300 fl. Wiener Währung. 1823 bei der zweiten Auction Caspar Braun erwarb er (wenn ich den handschriftlichen Eintragungen glauben darf) einen H. v. Balen (Nymphen in einer Landschaft), zwei Joh. Christ. Brand (Landschaften) zwei (oder vier) A. Fr. Boudewyns, einen C. Dusart, zwei Griffiers, einen v. der Meulen, zwei Jean Pillements (einen Snayers?), einen Terburg, Torenzliet, Unterberger, zwei Th. Wycks, womit ein bedeutender Zuwachs der Galerie gegeben war. Auch auf der Baranowski'schen Auction von 1828 finde ich Jäger als Käufer, sowie auf den Versteigerungen Adlerstein und v. d. Velden (1828). In einem Auctionskatalog von 1819 steht bei einem »Steiger: ein Frauenzimmer gemahlt mit Pastellfarben« der Name

---

[11]) »Mit des Malers' Namen und der Jahreszahl 1630; wie also der Maler 24 Jahre alt war.« Der erwähnte Rembrandt ist fast sicher der »Jude Philo«, der mit der Tschager'schen Sammlung ins Ferdinandeum in Innsbruck gekommen ist. Ueber dieses Bild: Bode, Studien 380, und meine »Kleinen Galeriestudien«, I. Heft.)

[12]) »Eines der vorzüglichsten derselben, die Landschaft von Paul Potter, erwähnt im I. Theil, S. 315, hat Graf Nicolaus von Esterhazy erstanden, in dessen Besitz sowohl in Wien, als in Ungarn sich manches Meisterwerk befindet.«

F. Jäger[13]) beigeschrieben und der Preis 11 f. C(onventions) M(ünze). Damals kaufte Jäger auch einen C. de Heem um 49 fl. und, wie es scheint, einen Joh. Drechsler (Blumenstück) um 300 fl. Wieder eine ganze Reihe von Gemälden gehen auf der Auction Adamovics (1856) an Jäger über: Schule Cuyp: Ufer mit Kühen; Hondecoeter: Hahnenkampf; Lingelbach: Herren und Damen beim Auszug zur Jagd (das Bild stammt aus der Galerie Sickingen); Poelenburg: Landschaft »idyllisch staffirt«; W. v. Romeyn: Landschaft mit Vieh; Sal. Ruisdael: »Seelandschaft«; Ruthart: Hasenjagd; Seekatz: Alexander besucht Diogenes; einen älteren Teniers, einen v. d. Ulfft, einen M. Witthoos, Wynants und ein Stillleben von einem Monogrammisten »F. d. 1649«.

Bilder, die ehemals bei Jäger waren, lassen sich schon 1861 im Galeriekatalog Ferd. Goll und später in anderen nachweisen. Bei Goll steht ein Gemälde mit Darstellung eines Jahrmarktes oder dergl. als Rombouts im Katalog, wobei als Provenienz die Sammlung Franz Jäger angegeben ist. (»Auf Holz 28″ hoch, 42″ breit. Ein Dorfkirchweihfest ... in der Mitte eine Bude ... zu welcher sich Alt und Jung drängt; ein Mann ... wird von seiner Ehehälfte heimgeführt ... Rechts ein Charlatan auf einem Gerüste, umgeben von einer grossen Menge Volkes ...« — 1873 finden sich zwei Bilder der Jäger'schen Galerie bei Dintl auf der Auction: De Schlichten »eine junge Bettlerin« und Wouwermann »Militärtransport«. Eine lange Reihe von Gemälden, die bei Jäger waren, findet sich bei Gsell wieder, von wo wieder einiges (Wouwermann's Reitschule und Teniers' Raucher) an Artaria kam. Auf der Auction Politzer und Sterne tauchen auf: ein Simon de Vlieger, ein Ertevelt, ein Ferg.

Den gegenwärtigen Aufbewahrungsort der Gemälde, die ehemals bei Jäger waren, vermag ich für die folgenden anzugeben: ein kleines, rundes Bildniss von H. Holbein d. J. (aus dem Jahre 1533) kam über Gsell (vergl. das II. Capitel) an Fräulein Gabriele Przibram in Wien, bei der ich es vor einiger Zeit gesehen habe.

Die Landschaft mit Latona von J. Brueghel, die ehemals bei Sickingen war (siehe dort) befindet sich jetzt in Frankfurt a. M. im Städel'schen Institut.

Eine grosse Anzahl guter Gemälde aus der Jäger'schen Sammlung findet sich in der grossen Familie des Sammlers zerstreut. Ich werde an anderer Stelle das ganze Material über die Schicksale dieser hervorragenden Galerie zusammenfassen.

(Invalidenhaus, die Gemälde von Krafft sind nicht als Galerie aufzufassen.)

Kastlunger (Marcus), siehe die Liste von 1800.

Kaufmann (Carl Joseph von), kleine Sammlung.

Kaunitz (siehe den Abschnitt der Versteigerungen).

Keglevich (siehe eben dort). Böckh sagt: »Auf dem Schaumburger Grund Nr. 14 im eigenen Pallaste.« Die Sammlung »wurde von dem gegen-

---

[13]) Eitelberger widmet ihr einen kurzen Abschnitt auf S. 191 des I. Bandes seiner gesammelten Schriften.

wärtigen Besitzer (Johann) im Jahre 1813 gegründet und besteht bis jetzt nur aus 45 Stücken.« Auf der Auction von 1878 (siehe dort) waren 61 alte Gemälde vorhanden.

Lamberg (wird an anderer Stelle behandelt). Böckh's Nachtrag von 1823 erwähnt des Grafen Tod am 26. Juni 1822 und den Uebergang der Galerie in den Besitz der k. k. Akademie.

»Lampi (der Herren Johann Ritter von, Vater und Sohn) Sammlung von Gemählden und Sculpturen. In der Leopoldstadt Nr. 331 im eigenen Hause«.

Leicher (Joseph), Bilderschätzmeister. Besass »mehr als 100« Bilder, darunter eine Taufe Christi von Bordone, einen Durchgang durchs rothe Meer von Nieulant, Loth und seine Töchter von Tintoretto u. s. w.

Lemmer (Joseph) vielleicht nicht unbedeutend.

Liechtenstein (wird an anderer Stelle behandelt).

List (Franz), der Kupferstecher, besass »eine ebenso wohlgewählte, als gut conservirte Sammlung« von Gemälden.

Mechetti (Peter) Gemälde und geschnittene Steine.

Metternich-Winneburg-Ochsenhausen (Fürst Wenzel Lothar), »auf dem Ballhausplatz Nr. 19 und auf der Landstrasse Rennweggasse Nr. 473 im fürstlichen Gartenpalais.« Die Sammlung enthielt hauptsächlich Familienbildnisse, von denen wohl die meisten noch heute in Metternich'schem Besitz sind.

Nepalek (Joh. Mathias). »Die Sammlung umfasst grösstentheils Gemählde neuerer Zeit.«

Palffy von Erdöd (Ferdinand, Graf). Böckh nennt hier seine Quelle als das »Conversations-Blatt Jahrg. 1821 Nr. 99, Aufsatz von F. C. Weidmann« und bringt verhältnissmässig ausführliche Mittheilungen. »Eine kleine Anzahl ausgesuchter Meisterstücke von Salvator Rosa, Canaletto, Joh. Roos etc. zieret die Wohnung des Herrn Grafen im Theatergebäude Nr. 26 an der Wien; die grössere Sammlung, aus mehr als 50 Stück bestehend, ist aber in dem gräflichen Pallaste im Dorfe Hernals, sehr nahe bei Wien aufgestellt.« Nunmehr werden etliche meist unbedeutende Maler verzeichnet.

Püringer (Joseph) besass etwa 100 Gemälde, darunter solche von Albani, Bramer (Levit), Abr. Hondius (»2 Jagden«), »Winterlandschaft von Esselens; Dame mit einem Mohren von van Dyck . . . Venus und Adonis von Ger. Hoet; Philosoph von Quintin Messis . . .«

Ratakowski (siehe den Abschnitt über die Auctionen).

Riegel (Frau Marie Anna) besass neben einigen Antiken etc. auch »mehrere Original-Öhlgemählde«.

Rockinger (Johann) besass »bey 150« Gemälde, unter denen einige grossen Meistern zugeschrieben waren.

Rosetti (C. von) besass italienische Meister.

Rosthorn (Franz von), k. k. privil. Fabriks-Inhaber »Auf der Landstrasse Ungergasse Nr. 343 im eigenen Hause. Diese Sammlung umfasst mehr als 60 Stück, und zeichnet sich vorzüglich dadurch aus, dass sie meistens

Alt-deutsche Gemählde enthält. Ein Gemählde, die heil. drey Könige, von Hensman (sic!) Kulmbach, von Jahre 1511 (5 Schuh hoch und 3 Schuh 7 Zoll breit, auf Lindenholz, mit 20 Figuren, wovon 14 Figuren 18—20 Zoll und 6, 3—6 Zoll hoch sind) ist von so grossem Interesse, dass dem Herrn Besitzer sehr bedeutende Summen dafür gebothen worden sind.« Es unterliegt keinem Zweifel, dass wir in dem Bilde jenen Hans v. Kulmbach vor uns haben, der 1873 aus Friedr. Lippmann's Besitz im Oesterr. Museum ausgestellt war, und der 1876 ans Berliner Museum kam. (Vergl. den Berliner Katalog von 1878 S. 188, ferner Zeitschrift f. bild. K. 1871 S. 329, den Katalog der Ausstellung von Gemälden alter Meister aus Wiener Privatbesitz Nr. 193 und Woermann und Woltmann in der »Geschichte der Malerei II, 404.) In neuester Zeit hat Janitschek das Bild in der Geschichte der deutschen Kunst (Malerei S. 374 f.) behandelt.

Jedenfalls ist dieser Nachweis geeignet, uns einiges Interesse für die alte Sammlung Rosthorn zu erwecken, zu deren Bestand auch ein monogrammirter Hans Mülich gehört hat, der 1886 auf der Auction Sterne, Politzer (und Artaria) wieder an die Oeffentlichkeit kam.

Russ (Carl) »Sammlung eigener Gemählde« (siehe auch den Abschnitt über die Versteigerungen).

Schauspieler-Galerie (Gemälde von Hickel und Schimon) wird an anderer Stelle behandelt.

Schönborn (wird an anderer Stelle behandelt).

Schottenstift. »Die Bildnisse von 58 Aebten dieses Stiftes sind in dem Capitel-Saale aufgestellt. Ausser diesen besitzt das Stift noch eine merkwürdige Sammlung von Gemählden, welche vorzüglich der Abt Carl Fetzer bereicherte. Ein grosser Theil derselben wurde vom nachfolgenden Abte Benno auf den Wunsch K. Josephs des II. in das Belvedere abgegeben. Die Gemählde wurden durch andere aus der kaiserl. Galerie ersetzt, worunter sich eine Madonna (nach Carlo Dolce) auszeichnen« (sic!) »Noch sind in der bey dem Stifte bestehenden Sammlung mehrere Gemählde von Rubens, Rembrandt, Titian, Lucas Cranach, Brand, Seybold etc.« Ich habe bisher vom Stifte noch nicht die Erlaubniss erhalten, mich davon zu überzeugen, was von den Bildern noch vorhanden ist, die Böckh (1821 S. 118) erwähnt. Die Abtbildnisse, die von geringem Kunstwerth sind, habe ich vor einigen Jahren gesehen.

Sonnleithner (Joseph), k. k. Regierungsrath »auf dem Graben Nr. 1133«, besass eine Sammlung von Tonkünstlerbildnissen. Es ist dieselbe, die gegenwärtig im Musikvereinsgebäude sich befindet. Sonnleithner wird als besonderer Förderer der dortigen Porträtgalerie genannt (in C. F. Pohl »Die Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates«, Wien 1871, S. 118).

Stadion-Thannhausen (Graf Joh. Philipp), Himmelpfortgasse Nr. 964. Die »wohlgewählte Sammlung« enthielt u. A. »ein Bachanal von Honthorst«. Böckh macht keine weiteren Bilder namhaft. Einen Wynants aus Stadionschem Besitz fand ich im Auctionskatalog Puthon.

Steiger (Dr. Stephan) vermuthlich dieselbe Sammlung, die mit anderen zugleich im Jahre 1869 (siehe dort) unter den Hammer kam.

Stierle-Holzmeister (Joseph) kleine Sammlung.

Stöckl (Franz Xav.). Seine Sammlung war jedenfalls sehr labil, da er Händler war. Erwähnt wurde er oben gelegentlich der Brannauer'schen Galerie. (Vergl. Hoser's Katalog S. 193 und 203) und nach Pezzl's Liste der Wiener Kunsthändler von 1816.

Thurn-Hoffer (Graf Franz). Die Sammlung war (nach Böckh) »in einem Saale der k. k. Burg im Amalienhofe« aufgestellt. Dasselbe steht in Hormayr's Archiv von 1821 (S. 178). Dort heisst es auch: »Der Katalog dieser herrlichen Sammlung ist bey Strauss gedruckt«. Diesen Katalog kenne ich nicht. Dagegen einen im Jahre 1824 erschienenen »Catalogo di pitture originali di primo rango .... scelte dalla collezione del Conte Franc. Thurn, e Valsassina«, Wien, Mechitaristendruckerei. kl. 4° (vorhanden bei Artaria). Das Büchlein ist doppelsprachig, rechts französisch, links italienisch abgefasst und gibt die Dimensionen der Bilder an, ohne sie aber ausführlich zu beschreiben. Nr. 1. Rafael »La nascita del redentore ...« Nr. 3. Giulio Romano »la battaglia di S. Giacomo di Compostella«. Dieses Bild ist auch bei Nagler erwähnt (Lex. XI, 345). Nr. 39. Giorgione »il ritratto di Fra Paolo Sarpi«. Nr. 43. Basaiti »Madonna col bambino Gesu ed un paesetto«. Nr. 44. Giovanni da Udine: kleine Madonna. Nr. 46. Cima da Conegliano Madonna mittlerer Grösse. Nr. 74. Holbein »Il ritratto di Maurizio il grande elettore di Sassonia«. Nr. 75, 76 und 77 drei Rutharts. Nr. 78. Bloemart. Nr. 79 Seb. del Piombo »Christo coronato di Spine«. Die Sammlung enthielt hauptsächlich italienische Meister.

Ein Albani (Triumph der Galathea, kam um 2000 fl. 1827 ins Belvedere. Vergl. den neuen v. Engerth'schen Katalog I. Bd. Nr. 2 und III. Bd. S. 324, 327. Schon 1815 waren vom Grafen Thurn um 7200 fl. Gemälde gekauft worden, und 1821 wurde die ganze Galerie dem Kaiser zum Kauf angeboten (nach Engerth's Regesten im III. Bande des neuen Kataloges). Die »Galathea von Albani« ist auch bei Böckh 1821, S. 331 erwähnt. Eine Madonna des Parmegianin aus der gräfl. Thurn'schen Sammlung kennt Nagler's Lexikon (Artikel Mazzuoli).

Tugendsam's Gemäldesammlung scheint von nur geringer Bedeutung gewesen zu sein.

(Universal-Spital besass damals wie noch heute einige Bildnisse, die aber noch keine Gemäldesammlung ausmachen. Dasselbe gilt von der — Universität, die gleichfalls von Böckh angeführt wird.)

Warsow (Friedrich) besass eine Sammlung von einheimischen Meistern.

Wetzlar-Plankenstern (Johann Freiherr von) »in der Alservorstadt Herrngasse Nr. 59. — Diese Sammlung besteht aus beynahe 200 Gemählden, worunter sich vorzüglich auszeichnen: die Tortur in den Kerkern der Spanischen Inquisition gemahlt von Alessandrini .... Landschaft von Lucas von Uden .... Rol. Savery ....«

Wieser (Thomas) besass hauptsächlich Niederländer. (Vergl. neben Böckh 1823, II, 121, auch Hoser's Katalog S. 205.) Die Wieser'sche Sammlung wurde im Jahre 1858 versteigert. (Siehe oben im II. Capitel.)

Würth (Anton). Die Sammlung war theils in Wien, theils im nahen Penzing aufgestellt und enthielt, wie es scheint, gute Niederländer.

Böckh's Verzeichniss der Galerien Wiens um 1821 ist das vollständigste und ausführlichste, das uns die Wiener Litteratur an die Hand gibt. Desshalb sind auch Zusätze nur insofern zu machen, als man um ein Lustrum auf- oder abwärts rückt. Auch einige in Wien nur vorübergehend verbliebene Sammlungen mag Böckh übersehen haben. In dieser Hinsicht glaube ich die Gemälde-Sammlung des V. L. Ch. Riquet, Herzogs von Caraman, erwähnen zu müssen, der von 1816 bis 1827 in Wien Gesandter war und einen Theil der Fries'schen Galerie noch vor der Auction erworben hatte. (Vergl. Hoser's Katalog S. XXI.) Duchesne aîné sagt in seinem »voyage d'un iconophile« (Paris 1834, S. 143.) »J'ai eu le regret de quitter Vienne sans avoir eu l'avantage de me présenter à Mr. le marquis de Caraman, alors ambassadeur de France et amateur des beaux arts, qui a profité de son séjour à Vienne pour former un Cabinet de tableaux choisis avec discernement.« Offenbar ist hier derselbe Caraman gemeint, der nach Angabe des Louvrekataloges einen G. Honthorst (Nr. 217 triomphe de Silène) der Pariser Galerie geschenkt hat (»Donné en 1827 par M. le marquis de Caraman«). In Westrheene »Paulus Potter, sa vie et ses oeuvres«, La Haye 1867, S. 167 bei Nr. 83, heisst es ohne Quellenangabe: »Collection de M. Caramen à Vienne. Nr. 83. Prairie avec quatre vaches, dont l'une est debout sur une éminence; les trois autres sont couchées et ruminent. Au lointain des prairies couvertes de bétail. Signé et daté 1653. H. 0,33. L. 0,41. B.(ois). Mentionné par Smith, C. R. Nr. 74, comme achete en Italie à 15000 fr.« Ebenso ist wohl auch die Sammlung von Sir Charles Stewart Marquis von Londonderry zu erwähnen (nach Hoser a. a. O.). Auch scheint es, dass die Feil'sche und Karger'sche Galerie noch in den zwanziger Jahren bestanden hat. Andererseits dürfte Dr. Hoser schon damals eine kleine Sammlung besessen haben, da er am 26. März 1844 davon spricht, dass er »beinahe durch vier Decennien« dem Sammeln von Gemälden sein Augenmerk gewidmet hat. Freilich war die Sammlung anfangs noch ziemlich klein. Ihr starkes Anwachsen fällt in die Zeit zwischen 1828 und dem Frühling 1843. Hierauf kam die Sammlung nach Prag in den Besitz der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde. Seit einigen Jahren ist sie mit vielen Gemälden anderer Provenienz im Rudolfinum zu Prag ausgestellt. Hoser's Sammlung scheint in Wien sehr wenig bekannt gewesen zu sein [13]), wohl desshalb, weil Hoser viel und lang von Wien abwesend war und oftmals die Wohnung wechselte. Es ist gar nicht unwahrscheinlich, dass die Bilder seiner Sammlung oft längere Zeit verpackt lagen.

Uebersehen ist bei Böckh die Baranowski'sche Sammlung, von der im 1. Capitel mehrmals die Rede war. 1827 war die erste Versteigerung, wonach sich annehmen lässt, dass die Sammlung schon mehrere Jahre vorher bestanden hat.

Nach Hoser's Katalog scheint in den zwanziger Jahren in Wien auch eine Gemäldesammlung v. Scheuchenstuel bestanden zu haben.

Eine Galerie Sorriot de l'Host (unter den Tuchlauben im Schön-

brunnerhause Nr. 562) wird 1825 in Hormayr's Archiv (S. 104) besprochen. Sie enthielt mehr als 160 Bilder, worunter viele Holländer waren.

Gehe ich noch bis gegen die dreissiger Jahre herauf, so lassen sich aus den Auctionskatalogen noch mehrere Namen von Gemäldesammlern finden, die man in den Querschnitt, der zwischen etwa 1820 und 1830 fällt, einzureihen hat. So V. J. v. Adlerstein, den Grafen van der Velden, L. N. v. Herz, wohl auch noch P. Bräundl, dessen Sammlung schon 1831 versteigert wurde.

Gehen wir in der Zeit etwas zurück, so muss vielleicht auch eine Sammlung Rainer in unserem Querschnitt erscheinen, die ich einmal im Jahr 1812 erwähnt finde. Damals stach C. Rahl eine heilige Familie von Domenichino »nach dem lebensgrossen Gemälde in der Sammlung des Herrn v. Rainer zu Wien«. Ein weiterer Zuwachs zum Verzeichniss ergibt sich mit der Ambrasersammlung, die in den zwanziger Jahren längst in Wien war. Zwischen 1806 und 1817 wurde sie mit vielen Unterbrechungen aus Ambras fortgebracht. Ueber die zahlreichen Bilder dieser Sammlung, die jetzt in den neuen Hofmuseen aufgestellt sind, gedenke ich an anderer Stelle ausführlich zu sprechen.

Zur Uebersicht stelle ich nunmehr auch für die zwanziger Jahre die Galerienamen in eine alphabetisch geordnete Reihe zusammen.

Adamovics, Adlerstein, Allard, Ambrasersammlung, D'Angoisse, Artaria, August, Badenfeld, Baranowski, Belvedere, Braun, Bretfeld, Chlumsansky, Caraman, Collalto, Czernin, Drack, Eisvogel, Esterhazy, Fechtspieler, Feil, Felsenberg, Fischer, Fries, Gabet, Gasterstädt, Fumée, Geymüller, Goldmann, Grittner, Grüll, Guldener, Harrach, Hauser, Hofbauer, Hoppe (Hoser), Hummel, mehrere Sammlungen Jäger, Kaiser, Kastlunger, Kaufmann, Kaunitz, Keglevich, Lamberg, Lampi, Legradi, Leicher, Lemmer, Liechtenstein, List, Mechetti, Metternich, Nepalek, Noë, Otto, Palffy, Püringer, (Rainer), Ratakowsky, Riegel, Rockinger, Rosetti, Rosthorn, Russ, Schauspielergalerie, Scheuchenstuhl, Schönborn, Schottenstift Sinzendorf (Auct. 1823), Sonnleithner, Soriot, Stadion, Steiger, Stierle, Thurn, Tugendsam, Warsow, Wetzlar, Wieser, Würth.

Sicher waren davon nicht alle bedeutend, doch ist mit allen zusammen doch sicher ein Schatz von mehreren tausend guten Bildern gegeben, deren viele, wie wir gesehen haben, heute nicht mehr in Wien sind.

(Fortsetzung folgt.)

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Häberlin, C., Dr. phil.: Studien zur Aphrodite von Melos. Zur Orientirung, auch für weitere Kreise. Göttingen, Dieterich's Verlagsbuchhandlung, 1889. 8°. 50 S.

Die Vergleichung ist für die Kunstwissenschaft ein unentbehrliches Mittel, um zur Erkenntniss zu gelangen: da sollte man glauben, dass in der Handhabung dieses Mittels nicht nur Sicherheit, sondern auch Uebereinstimmung herrschen müsste. Und dennoch ist dem nicht so. Es gibt vielmehr zwei durchaus verschiedenartige Anwendungen, die denn auch dem einzelnen Falle gegenüber zu sehr verschiedenen Ergebnissen führen. Die eine Art sucht durch Vergleichung zu der Erkenntniss des Uebereinstimmenden zwischen verschiedenen Erscheinungen zu gelangen und erreicht dies durch Unterdrückung des Individuellen und Hervorheben des Generellen: es ist derselbe Weg, welchen die Logik einschlägt, um zur Gewinnung eines Begriffes zu gelangen. Ochs und Esel sind vierbeinige Säugethiere: was sie sonst unterscheidet, wird dabei nicht berücksichtigt. Es ist keine Frage, dass auch diese Erkenntniss eine recht wichtige ist. Bleibt sie aber die einzige, so ist für die Erkenntniss jedes der beiden Vierfüssler noch recht wenig gewonnen: haben sie doch die so hervorgehobene, ihnen gemeinsame Eigenthümlichkeit noch mit Tausenden anderer Wesen gemein, während gerade das ein jedes von allen anderen dieser Wesen Unterscheidende bei Seite gesetzt wird. Man ist also zur Erkenntniss der Gattung oder der Classe, nicht aber des Individuums gelangt. Die zweite Art der Vergleichung begnügt sich nicht mit diesem Ergebnisse. Sie sucht vielmehr die Erkenntniss des Wesens des Individuums zu gewinnen, indem sie durch die Nebeneinanderstellung gerade die Eigenthümlichkeiten des Einzelwesens, die Unterschiede, die es von anderen trennt, erkennen will. Es ist keine Frage, dass das Individuum zu seinem Rechte nur auf diesem Wege kommt: es existirt als Einzelwesen nicht kraft seiner Uebereinstimmung mit anderen, sondern kraft seiner Unterschiede von anderen.

Das Kunstwerk nun hat seinen eigenthümlichen, also seinen wesentlichen Werth in seiner Einzelexistenz, in dem somit, was es von allen anderen Kunstwerken ähnlicher Art unterscheidet. Wer das Wesen des einzelnen Kunstwerkes erkennen will, muss daher die Vergleichung zur Auffindung der

Unterschiede des Einzelwerkes von ähnlichen anwenden, nicht aber zur Erkennung einer Allgemeinheit, welche durch Unterdrückung der Sondereigenthümlichkeiten der einzelnen Werke geschaffen wird. Ist schon in der Logik der Begriff etwas, womit sich keine Realität vollkommen deckt, das aber doch seinen Werth hat, um zu den allgemeinsten und einfachsten Vorstellungen vorzudringen, welche die Ariadnefäden durch die labyrinthische Vielheit der Einzelerscheinungen bilden sollen, so ist in der Kunst eine dem Begriff entsprechende Allgemeingiltigkeit geradezu ein Unding, da die Kunst mit ihren für die sinnliche Auffassung bestimmten Schöpfungen als höchstes Ziel nicht die Erkenntniss des gleichartigen Wesens Vieler, sondern des eigenartigen Wesens Einzelner hat: ihr höchstes Ziel ist die Erfassung des Individuums, und um dieses in seiner Wesenheit zu erfassen, benutzt der Künstler die Vergleichung zur Erkenntniss der Unterschiede. Die Kunstwissenschaft, welche vor einem einzelnen Werke als dem zu lösenden Räthsel steht und die Aufgabe hat, dieses einzelne Werk in seiner Wesenheit zu erfassen, muss denselben Weg gehen, den der Künstler gegangen ist: sie muss vergleichen, um die Unterschiede zu erkennen, nicht aber, um sie zu unterdrücken. Verfolgte sie diesen letzteren Weg, so käme sie zu einem Ergebniss, welches dem Wesen des Kunstwerkes widerspricht und das somit die gestellte Aufgabe mit Nothwendigkeit verfehlt.

Der Zweig der Kunstwissenschaft, welcher sich mit den Bildwerken des classischen Alterthums beschäftigt, die Archäologie, bedient sich zur Gewinnung ihrer Erkenntnisse mit Vorliebe dieses letzten Weges, sobald es sich um Feststellung von Bedeutung, Zeit und Kunstrichtung eines einzelnen Werkes handelt. Es gelten ihr dabei die verschiedenen Kunstgattungen ganz gleich: ob es Statue, Münze oder Relief, Marmor oder Bronze ist, kann keinen Unterschied machen; ebenso wenig wirken die örtlichen Unterschiede der Entstehung störend ein. Der antike Künstler muss immer gerade alle die Werke gekannt haben, die uns aus der grossen Fülle vereinzelt und zerstreut erhalten geblieben sind. Da soll in dem oben genannten Schriftchen bewiesen werden, dass die melische Statue in der Linken einen Apfel, in der Rechten ein Scepter gehalten habe. Den Beweis liefert eine »wahrscheinlich mittelbare Replik aus der römischen Kaiserzeit«, eine Münze von Magnesia aus der Zeit des Kaisers Commodus. Die Rückseite zeigt die Aphrodite Melia mit Scepter und Granatapfel: »natürlich steht dies letztere durchaus nicht sicher«, aber das schadet nichts, da ja Granatapfel nicht μῆλον, sondern ῥοιά oder σίδη heisst. Die Worte der Unterschrift ΑΦΡΟ. Μ · ΗΛΕΙΑ »können nichts anderes bedeuten als Aphrodite von Melos: nicht etwa Aphrodite mit dem Apfel«, denn [!] μήλειος heisst vom Apfelbaum, was von Melos herrührt, heisst μήλιος. Ein Anderer würde schliessen: folglich bedeutet die Umschrift: »vom Apfelbaum«. Da aber das Resultat bereits sicher ist, so wird umgekehrt geschlossen: »also ist μηλεία die in der späteren Zeit gewöhnliche Schreibung für μηλία«. Nun liegt Magnesia nicht weit von Antiocheia am Mäander; da aber die Zugehörigkeit der Inschrift, die den Künstler aus Antiocheia am Mäander sein lässt, »ziemlich sicher« steht, so ist es klar, dass die Münze des Commodus eine Replik der

Aphrodite von Melos sein muss. Sofort »steht es fest, schon wegen der Inschrift, dass jene Münze aus Magnesia die melische Aphrodite repräsentirt«. Aber freilich, die Aphrodite auf der Münze ist völlig bekleidet, sie hält auch »den Apfel in anderer Weise gefasst als die melische Statue« ihn — nicht hält, sondern gehalten haben soll! Das schadet aber nichts — die Lösung ist auch hier sehr einfach: die Münze geht eben auf eine »ältere Replik zurück, welche der melischen Aphrodite näher stand«. Man sollte freilich erwarten, dass diese der melischen Statue ferner gestanden hätte — aber solche kleine Unterschiede kommen nicht in Betracht: »Scepter in der rechten und Apfel in der linken Hand hat die Darstellung auf der Münze mit der Melierin gemeinsam; beide stimmen also in der Hauptsache überein«, d. h. in der Sache, welche bei der Melierin allein nicht feststeht, sondern Hypothese ist. Wäre aber noch ein Bedenken gegen diese Annahme — und es ist ein solches bereits in der Lesung der Umschrift da! —, so werden doch »alle etwaigen Bedenken jener Art dadurch beseitigt, dass dieselbe Darstellung der Venus mit Apfel und Scepter sich auch auf einer Münze des Kaisers Marc Aurel findet«: hier stützt sich die mit dem Chiton bekleidete Venus mit der rechten Hand auf ein Scepter und hält in der Linken einen Apfel, und die Umschrift ist die gleiche: hierbei macht es nichts aus, dass hinter der Venus ein Eros ist, welcher die beiden Arme der Göttin entgegenstreckt — es ist doch dieselbe Darstellung! Auf anderen Münzen sitzt Aphrodite: das schadet nichts für die Uebereinstimmung mit der melischen Statue, da die Hauptsache stimmt: in der einen Hand hält sie den Apfel, in der anderen das Scepter. Ein anderesmal wieder hat Aphrodite den Apfel in der Rechten und hält in der auf einen Schild gestützten Linken einen Palmenzweig — eine solche unwesentliche Differenz besagt weiter nichts, die Münze beweist doch für die Statue. Und solches Vergleichungsmaterial lässt sich »massenhaft heranziehen«. So ein geschnittener Stein: hier ist der Apfel in der Rechten, das Scepter in der Linken, eine Terracottafigur, die eine »ganz ähnliche Gewandung zeigt, indem ihr Gewand nur auf dem rechten vorgebeugten Beine liegt« — bei der Melierin ist das linke Bein vorgestellt, aber das stört nicht: es kommt nur auf die Abstraction: »Typus der apfel- und scepterhaltenden Aphrodite« an. Der schlagendste Beweis ist die Aphrodite von Ostia, »obwohl die Arme ergänzt sind« — aber die Melierin hat ja auch keine Arme: so kann ohne jede Schwierigkeit das, was man dort vermuthet, mit dem verglichen werden, was man hier voraussetzt.

Eine »Methode« liegt dieser Art der Behandlung freilich zu Grunde — aber hat sie noch das Recht, sich eine wissenschaftliche zu nennen? Ich bestreite das, weil die Art der Beweisführung gegen die Logik und das Ziel der Beweisführung gegen das Wesen des Kunstwerkes geht. Es ist eine Selbsttäuschung, bei Vergleichung von Kunstwerken durch Unterdrückung und Nichtbeachtung der unterscheidenden Merkmale zu einer höheren Einheit aufgestiegen zu sein, die noch den Grundcharakter des Kunstwerkes festhielte. Wird aus einer Reihe von Aphroditedarstellungen der »Typus einer apfel- und scepterhaltenden Aphrodite« gewonnen, was hat das noch mit der melischen Statue

zu thun, selbst wenn diese Apfel und Scepter gehalten hätte? Macht denn nicht jede neue Verwendung dieser Attribute ein neues Werk? Ist es noch ein »Replik«, wenn das spätere Werk die Attribute vertauscht, wenn die ganzbekleidete Gestalt zur halbbekleideten gemacht, wenn statt des linken Beines das rechte vorgesetzt wird? Wem solche Unterschiede nichts gelten, der arbeitet mit einem Phantom, aber nicht mit den Thatsachen: die jetzt von der Archäologie mit Vorliebe vorausgesetzten »Typen« mit ihren »Repliken« sind Phantome, aber weder künstlerische noch wissenschaftliche Thatsachen, und wer aus ihnen etwas beweisen will, der führt Luftstreiche. Nicht minder illusorisch sind die aus Vergleichen gewonnenen Schlüsse auf die Zeit, sobald wieder das Wesentliche, das Individuelle unterdrückt wird. Wer den Kopf der Venus von Tralles mit dem der Melierin vergleicht und erklärt, die beiden zeigten die »frappanteste Aehnlichkeit«, der übersieht die ausserordentliche Verschiedenheit des Ausdruckes, der bei dem Kopf aus Tralles schwärmerisch sentimal, bei dem Kopf aus Melos ernst und streng ist, der übersieht die Richtung des Blickes dort und hier: lässt man diese das Wesen berührenden Unterschiede weg, so bleibt freilich eine Aehnlichkeit, aber was will diese ausdruckslose Aehnlichkeit noch besagen? Statt in dem Unterschiede des Ausdruckes den Unterschied zweier Weltalter ausgeprägt zu sehen, die sich nicht nahe liegen, will man aus der erst künstlich durch Abstraction erlangten ausdruckslosen Aehnlichkeit schliessen, die Venus von Tralles sei eine Replik der Melierin oder beide hätten ein gemeinschaftliches Original.

Dazu kommt ferner die ebenso unwissenschaftliche Schlussfolgerung von der stilistischen Beschaffenheit eines Werkes auf die Zeit seiner Entstehung. Die Annahme, eine bestimmte Behandlung des Nackten z. B. könne nur in einer bestimmten Zeit stattgefunden haben, ist falsch: sie ist durch die Thatsachen widerlegt. Wären die Nike des Paionios, der Hermes des Praxiteles ohne die Möglichkeit des Nachweises ihrer geschichtlichen Stellung gefunden worden, so hätte sie kein Archäologe in die Zeit gesetzt, in die sie thatsächlich gehören — ist doch sogar bei dem Hermes der Versuch gemacht worden, das Werk einem Enkel des wirklichen Schöpfers zuzuschreiben, weil es eben so gar nicht in die schematisirende Voraussetzung passte. Nun stelle man sich die Fülle der nebeneinander hergehenden künstlerischen Richtungen, die Vielheit der Schauplätze künstlerischen Schaffens, die Mannigfaltigkeit seiner Art und Ausbildung vor — wie ist es da möglich, das ganze antike Kunstschaffen nach einem Schema zu behandeln, wie kann der »herrliche Nacken der sog. Selene in der Gigantomachie« zur Vergleichung der melischen Statue mit dem Erfolge angeführt werden, dass er die Statue zeitlich »an sich heranzieht«? Wenn beides noch so gleichartig in der Behandlung ist, muss beides nur in derselben Zeit entstanden sein können, unberücksichtigt, dass die melische Statue eben auf Melos, die Selene aber in Asien gefunden ist? Ist die Kunstentwickelung hier und dort so gleichmässig nebeneinander hergeschritten, dass solche stilistische Aeusserlichkeiten von Entscheidung sein können, falls nicht noch andere Gründe hinzukommen?

Und was wird mit einer solchen Methode im einzelnen Falle erreicht?

Häberlin hat mit ihrer Hilfe nachgewiesen, dass es einen »Typus einer apfel- und scepterhaltenden Aphrodite« gegeben hat, wie er es ausdrückt —, dass es unter bestimmten Voraussetzungen vorgekommen ist, dass Aphrodite mit Scepter und Apfel dargestellt wurde, wie ich es ausdrücken würde. In dieser Form wäre der neue Fund nun freilich nichts Neues: wer hat je daran gezweifelt, der sich in den Resten der antiken Kunst umgesehen hat? Er also hat den »Typus« gefunden. Was denkt er sich nun wohl bei einem solchen »Typus«? Ich fürchte, recht wenig. Soll das Wort einen Sinn haben, so müsste Typus eine von einem Künstler geschaffene besondere Art der Darstellung sein, die unverändert von späteren Künstlern nachgebildet worden ist. Aber hat es denn keine religiösen Vorstellungen gegeben, denen Ausdruck zu verleihen Aufgabe der Künstler war? Und merkt der Archäologe gar nicht, dass er eine mythologische Auffassung mit der künstlerischen verwechselt? Unter bestimmten mythologischen Voraussetzungen musste Aphrodite mit Scepter und Apfel dargestellt werden: hat das zur Folge, dass alle diesen mythologischen »Typus« wiedergebenden künstlerischen Darstellungen von einem die Auffassung gebenden Urkunstwerk abstammen müssen? Zeigen nicht vielmehr die verschiedenartigen künstlerischen Auffassungen des mythologischen »Typus«, dass die Künstler diesen vielmehr unabhängig von einander behandelt haben? Einmal sitzt die Aphrodite, ein andermal steht sie, hier ist sie ganz, dort halb bekleidet, hier hat sie den Apfel in der Rechten, dort in der Linken, hier stellt sie das linke, dort das rechte Bein vor. Verhältnisse, die für die mythologische Auffassung gleichgiltig, für die künstlerische von entscheidender Bedeutung sind. Mit welchem Rechte nun lässt sich aus dem mythologischen Zusammenhange auf die künstlerische Herkunft einer bestimmten einzelnen Darstellung schliessen? Für den Schluss auf den künstlerischen Zusammenhang sind nur die ästhetischen Gründe maassgebend — das hätte Häberlin freilich schon aus meinem Buche »Neues über die Venus von Milo« lernen können, in welchem er des Neuen nichts findet: für ihn ist recht viel darin enthalten, wenn er es nur zu lesen verstände. Aber die archäologische Methode und die ästhetische Methode — Wasser und Feuer — die eine schliesst die andere aus. Das ist schlimm, um so schlimmer, als die Aesthetik die wirklichen Ergebnisse der Archäologie nicht nur gerne nützt, sondern sie unbedingt braucht; aber die Archäologie nützt die ästhetischen Forschungen nicht, und hätte sie so nothwendig[1]). Ist es Häberlin oder einem anderen Archäologen eingefallen, dem Eintritte des Motivs der Schamhaftigkeit nachzugehen oder gar für seine Forschungen zu nützen? Ist es Häberlin oder sonst einem Archäologen eingefallen, die von mir zuerst für das Verständniss des Molios angestellten anatomischen Untersuchungen zu prüfen und, wenn sie falsch sind, zu widerlegen? Häberlin versteigt sich zu der Behauptung, dass seit Aufstellung des Oberkörpers der melischen Statue nach Wegnahme der auf der linken Seite fälschlich eingefügten Halter — was ich schon 1871 in meiner

[1]) Die Redaction lehnt es ausdrücklich ab, die Verantwortung für diese Anklagen zu übernehmen.

»Hohen Frau von Milo« nebst den daraus folgenden Wirkungen für den Gesammteindruck klargestellt habe und was hier als etwas ganz Neues mir entgegengehalten wird! — meine Darlegung hinfällig sei: er irrt sich. Wenn ich in meiner anatomischen Beschreibung — diese ist meine eigene Arbeit, während ich in die anatomischen Kenntnisse durch Lucae eingeführt wurde und die Freude hatte, durch ihn die volle Bestätigung der Richtigkeit meiner Darlegung zu erhalten — von einer durch den Nabel gehenden Senkrechten den Ausgangspunkt der Betrachtung nehme, so ist Ausgangspunkt der Darstellung und Basis der Hypothese zweierlei. Häberlin ignorirt vollständig die innerhalb des Oberkörpers und des Unterkörpers vorhandene Bewegung, die nicht durch die veränderte Aufsetzung des Oberkörpers auf den Unterkörper gleichfalls verändert wird. Er ignorirt, dass in meinem Buche »Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke« eben diese Neuaufstellung phototypisch mitgetheilt ist und verweist mich auf Overbeck's und Lübke's Holzschnitte, von welchen letzterer nicht nach der Neuaufstellung gemacht ist. Wer in Berlin die Gipsabgüsse der beiden Zusammenfügungen von Ober- und Unterkörper neben einander gesehen hat, der muss auch gesehen haben, dass durch die Neuaufstellung von einer Aenderung in der Bewegung überhaupt keine Rede ist, dass der hoheitsvolle, im Gefühle der Göttlichkeit abweisende Ausdruck durch die veränderte Haltung nur gewonnen hat. Aber Häberlin missversteht ja meinen Titel »Hohe Frau von Milo« überhaupt so, dass er meint, ich hätte damit die Annahme der Darstellung einer Göttin ausschliessen wollen: »höchstens bei Göttern, aber auch nur bei diesen, nicht etwa bei einer beliebigen hohen Frau ist eine hoheitsvolle Abwehr als möglich zuzugestehen«. Ebensowenig habe ich je von einer »hilflos flehenden« Frau gesprochen, sondern im Gegentheil stets hervorgehoben, dass die weibliche Natur sich zu schützen sucht, die göttliche aber hoheitsvoll zurückweist: gerade in der Verbindung dieser beiden Elemente liegt nicht nur das Reizvolle für die Wirkung, sondern auch das Neue für das künstlerische Motiv: diesem in der kunstgeschichtlichen Entwickelung seine Stellung anzuweisen, den Punkt festzustellen, wo bei statuarischer Darstellung es zuerst auftrat, wo es im Zusammenhange mit der religiösen und der ethischen Auffassung der Hellenen überhaupt zuerst auftreten konnte, wäre auch eine schöne archäologische Aufgabe, die sich freilich nicht durch die zu »Typen« führende Vergleichungsmethode lösen lässt: sie ist von archäologischer Seite noch nicht aufgenommen worden, und ohne sie zu lösen der melischen Statue ihre Stellung anzuweisen, ist unmöglich. Solche Fragen aber einfach zu ignoriren, ist einer wissenschaftlichen Forschung nicht entsprechend.

Hätte nun aber Häberlin wirklich den »Typus der apfel- und scepterhaltenden Aphrodite« gefunden, und zwar nicht den mythologischen, welcher existirte, sondern den künstlerischen, welcher nicht existirte, so bliebe für den Schluss auf die melische Statue nun noch der Mittelsatz nachzuweisen, der die Unterordnung dieser »Replik« unter den »Typus« rechtfertigte. Das ist leider die allerschwächste Stelle des Beweises. Häberlin nimmt an, die Zugehörigkeit des verlorenen Inschriftstückes, welche einen . . . ander von An-

tiochia am Mäander als Künstler nennt, sei »jetzt ziemlich sicher«: dies genügt ihm zur Gewinnung des Mittelgliedes. Magnesia mit seiner Münze aus der Zeit des Commodus liegt auch am Mäander, folglich — dieses »folglich« gibt er aber nicht, sondern statt der Folgerung die Begründung, dass der Künstler der melischen Statue im zweiten Jahrhundert vor Christus (nach dieser Annahme) »doch in seinem Heimatlande und dessen Nachbarschaft nicht so unberühmt gewesen sein« muss ... »da uns doch sein für Melos geschaffenes Werk in einer, wenn auch sehr mittelbaren Replik auf einer magnesischen Münze wieder begegnet«: was zu beweisen wäre, der sachliche Zusammenhang der Münzendarstellung mit der Statuendarstellung, die zeitlich etwa dreihundert Jahre auseinander liegen und zwar zugleich so dass, da der Künstler die Statue »für Melos« geschaffen hat, diese also auch schon dreihundert Jahre von Antiochia entfernt war, der Münzenschneider in Magnesia sie dennoch zur Zeit des Commodus als Vorbild benutzt hat — dieser sachliche Zusammenhang wird als so selbstverständlich angenommen, dass er, statt erst bewiesen zu werden, vielmehr zu einer Begründung benutzt wird! Das braucht nicht Wunder zu nehmen, da Häberlin von der Richtigkeit seiner Auffassung so sehr überzeugt ist, dass er seine Arbeit mit den Worten schliessen kann: »Die Aphrodite von Melos trug einen Apfel; selbst wenn es nicht der bei der Statue gefundene wäre, müsste es jedenfalls ein anderer Apfel gewesen sein, der leicht verloren gehen konnte« — wozu bedarf es dann noch einer »unbefangenen kritischen Prüfung und Sichtung des gesammten Materiales«?

Es ist nicht möglich, auf die vielen irrthümlichen Auffassungen im Einzelnen einzugehen — es ist auch nicht nöthig, da sie sich, ich möchte sagen mit Nothwendigkeit aus dem Unvermögen ergeben, die Beweisgründe der ästhetischen Methode in ihrer Bedeutung und Tragweite zu erfassen. Und doch ist für eine »kritische Prüfung« (giebt es auch eine unkritische?) die erste Bedingung, den Standpunkt einer anderen Betrachtungsweise erst sich zu eigen zu machen und von diesem aus zu beurtheilen — oder aber die Unrichtigkeit dieses Standpunktes selbst nachzuweisen. Beides ist bei Häberlin nicht geschehen: dass es nicht geschehen ist, liegt weniger an ihm selbst, als an der Richtung, in deren Grundsätzen er aufgewachsen ist, die für unfehlbar zu halten für den Jünger einer Richtung recht schön ist, die aber nicht ohne Prüfung anzuwenden freilich erst Sache eines selbständig denkenden Forschers sein kann. *V. Valentin.*

Notizen.

[Anton Springer's Jugendaufsatz über die Münchner Kunst.] Unter dem Titel »Kritische Gedanken über die Münchner Kunst« hat der zwanzigjährige Anton Springer in A. Schwegler's Jahrbüchern der Gegenwart, Tübingen 1845, S. 1022, einen anonymen Aufsatz veröffentlicht, der einerseits die ganze Schärfe seines Sarkasmus und die natürliche Frische seiner von

keinem System eingeengten Kunstanschauung bekundet, andererseits aber auch einen interessanten Beitrag zu den herrschenden Ideen der vormärzlichen Zeit bildet. So wenig Springer späterhin eine solche Aeusserung schriftstellerischen Uebermuths auch als sein Werk anerkennen konnte, mag er doch mit einer gewissen, leicht erklärbaren Zärtlichkeit auf dieses Kind seiner Laune zurückgeblickt haben, da er sich viele Jahrzehnte später gesprächsweise als dessen Verfasser bekannte [1]).

Vorab gilt es da einen schrecklichen Kampf gegen Thron und Altar. Bayern sei zwar ein constitutioneller Staat, aber deutsch; ein Staat, wo die Gesinnung mit Stock und Hut im Vorsaale der Kammer oder ganz zu Hause gelassen werde. Wenn der Verfasser sich veranlasst sehe, gegen die Anmassung der Münchner Schule, dass das unter König Ludwig pilzartig aufgeschossene Kunstleben eine echte Kunstblüthe darstelle, den entschiedensten Protest einzulegen, so wisse er wohl, dass er in ein Wespennest steche. Die läppische Spielerei mit den verschiedenen Bauformen, infolge deren der steinerne Kunstatlas (ein auch später von ihm gern gebrauchter Ausdruck) dem Spaziergänger in München stets zur Seite bleibe, sei eitel Form- und Charakterlosigkeit. Da Bayern im Ultramontanismus wate, sei auch der deutsche protestantische Geist in der bayerischen Kunst nicht vertreten. Ueberhaupt fehle der dortigen Kunst der Athem der Freiheit. Die freie Kunst als unmittelbarer Ausfluss des modernen Geistes sei aber demokratisch; sie nehme ihren Ursprung vom Volke und kehre wieder zu diesem zurück. Frankreich und Belgien hätten gezeigt, dass und wie heutzutage gemalt werden könne. Sie malten Revolutionen. Die Könige, schliesst er, wenn sie es wirklich gut meinen, mögen vor Allem den »Völkern« Freiheit gönnen; für die Kunst würden diese schon selbst zu sorgen wissen.

Alle diese Monumente, führt er im Einzelnen durch, seien reine Privatangelegenheit, dem Volkssinne fremd; sie seien eine artige Modellsammlung, aber kein Spiegelbild der Zeitrichtung. Die Bavaria-Statue, die ihre Inhaltslosigkeit unter einer kolossalen Aeusserlichkeit verberge, sei unwiderleglich das Product eines ägyptisirenden Kunstgeistes. Die Walhalla nennt er eine Jahrmarktbude und fährt fort: nie wurde der griechische Geist so herabgewürdigt und gemisshandelt, als indem man ihn zwang, das Gehäuse für ein Gipsfigurencabinet abzugeben. Man habe darüber geklagt, dass so manchem grossen Manne kein Platz in diesem Tempel menschlicher Grösse geweiht, gegönnt worden sei; mit Unrecht: auf solche Weise verewigt zu werden, sei Schmach. — Es verrathe grandiose Unkenntniss, den germanisch-christlichen Geist in der Neuzeit, nachdem seit der Reformation dreihundert Jahre verflossen seien, herrschen, ihn jetzt, nachdem er durch die Anstrengung einer ganzen geschichtlichen Periode beseitigt worden sei, sich neu verkörpern zu lassen. Der germanische Stil habe zum Princip Identität der Einzelheit und der Masse, und sei als versuchter Rückgang zu orientalischer Kolossalität an-

[1]) In seiner Selbstbiographie kommt er ausführlich auf jene Jugendarbeit zu sprechen.

zusehen. Diesen Rückzug ganz zu bewerkstelligen, habe aber die Zeit durch ihr allmächtiges Veto verhindert.

Zu der Bildhauerei übergehend, sagt er, die antikisirende Kunst sei viel zu gelehrt, die Bildnisskunst zu prosaisch. Die christliche Sculptur endlich sei ein Widerspruch. Das Christenthum lasse sich malen, aber nicht meisseln. Er hoffe dies nächstens in einer ästhetischen Würdigung des Christenthums (wozu es leider nicht gekommen ist) näher zu erörtern. — Cornelius erwähnt er hier noch gar nicht. Von Hess aber sagt er: es gebe nichts Traurigeres, als dessen Bildercyklus in der Basilika. Was die Vergangenheit an Hohlem, Verfehltem, Gespreitztem aufbewahrte, sei hier in einem Raum vereinigt.

So übertrieben und heftig diese Aeusserungen auch sind, ein Kern des Wahren ist in ihnen enthalten. Das hat Springer selbst, der später eine Zeit lang die ludovicische Kunst in günstigerem Licht zu sehen begann, durch seine letzten Schriften anerkannt. *W. v. S.*

[Zu Georg Hirth und Richard Muther: Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten.] 1. In dem von Dr. Ulrich Pinder 1507 zu Nürnberg herausgegebenen Erbauungsbuch »Speculum passionis Domini nostri Jhesu christi« befindet sich auf Bl. 1 v ein 16,25 cm hoher, 12,5 cm breiter Holzschnitt, welcher Christus als Schmerzensmann vor dem Kreuzespfahl stehend, zwischen zwei Engeln mit den Leidenswerkzeugen darstellt. Weitaus der grössere Theil der Holzschnitte des Speculum passionis rührt von Schäuffelein her (vgl. Richard Muther's Untersuchungen in »Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance« und in der Anton Springer-Festschrift). Unseren Holzschnitt dagegen wird man diesem Maler kaum zuschreiben dürfen. Er hat sowohl in der ruhigen, maassvollen Bewegung, als auch in der Formenbildung einen auffallend italienischen Zug. Auch in der Technik des Schnittes, in der Behandlung des Nackten ist ein den übrigen Holzschnitten des Speculum passionis fremdes Element wahrzunehmen: Der Strich ist leichter, weicher, mehr ins Runde modellirend, die Muskelpartien bestimmter und kräftiger hervortretend (vgl. hiegegen z. B. den Christus auf Bl. 51 v. 54. 56. 65). Das ist wohl nicht das Verdienst des Formschneiders, sondern des Zeichners. Auffallende Verwandtschaft mit diesem Blatt (vgl. Kopf- und Handtypus, landschaftliche Motive, z. B. das Haus mit zwei Erker im Hintergrund, Bewegung, Technik der Zeichnung) hat das in Nr. 52 der Meisterholzschnitte veröffentlichte Martyrium des hl. Sebastian. Die Herausgeber schreiben das letztere vermuthungsweise dem Jacopo de' Barbari zu. Sollten nicht vielmehr beide Holzschnitte der frühen von Jacopo de' Barbari beeinflussten Periode des Hans von Kulmbach angehören?

2. Tafel 37 »der hl. Hieronymus« gibt einen Holzschnitt aus dem 1503 zu Saluzzo bei den Gebrüdern Signerre erschienenen Werk des Vivaldus »Aureum opus de veritate contricionis« wieder. Friedrich Lippmann (Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert, Jahrb. der pr. Kunstsamml., V, S. 309 ff.) erkennt in diesem Blatt mailändische Kunstrichtung, aber auch veronesische Elemente, besonders in der Umrahmung. Mir scheint es, dass

der Holzschnitt auf eine Vorlage des Macrino d'Alba oder seiner Werkstatt zurückgeht (vgl. besonders des Macrino Hauptwerk, Die Madonna auf den Wolken thronend mit Engeln und Heiligen von 1498 in der Pinakothek zu Turin, aber auch das Altarbild von 1496 in der Certosa bei Pavia). Der lange, flache, fest auf den Boden gestellte Fuss, die an Arm und Bein stark hervortretenden Adern, die eigenthümliche Zeichnung der Augen, die überhagere Körperbildung und nicht zuletzt das Gefält mit den breiten flachen Einbuchtungen, finden sich hier, wie bei Macrino (siehe z. B. dessen Johannes den Täufer auf dem Turiner Altarwerk). Für den Meister von Alba oder seine Werkstatt spricht auch die Nachbarschaft des Druckortes Saluzzo zu seiner Vaterstadt und seinem Wirkungskreis.

[Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro di S. Maria Novella in Firenze] ist der Titel einer im Archivio storico italiano (Serie V t. VI 1890 pp. 426—456) veröffentlichten Studie **Enrico Ridolfi**'s, in der die seit Vasari gang und gäben, die Identificirung der Genannten in den bekannten Fresken Ghirlandajo's betreffenden Irrthümer berichtigt werden. Der aretinische Biograph bezeichnet bekanntlich die vorderste der Frauen im Gefolge Maria's im Bilde der Heimsuchung als Bildniss der »Ginevra de' Benci, allora bellissima fanciulla«. Dieser Angabe hält nun Ridolfi entgegen, dass die Genannte im Jahre 1457 geboren, zur Zeit der Ausführung des Freskencyclus (1486—1490) keineswegs mehr das Epitheton, das ihr Vasari beigelegt, hätte beanspruchen können, auch wenn sie nicht schon im August 1473, wenige Monate nach ihrer Vermählung verstorben wäre. Die von dem Maler dargestellte Person ist vielmehr Giovanna degli Albizzi (1468—1494), seit 1486 Gattin Lorenzo Tornabuoni's, des Sohnes Giovanni's, in dessen Auftrage die Wandgemälde hergestellt wurden. Als Beweis hiefür führt Ridolfi an die unverkennbare Aehnlichkeit der in Rede stehenden Figur der Fresken mit den beiden dem Niccolò di Forzore Spinelli zugeschriebenen Medaillen Giovanna's (Armand I, 88), ferner mit ihrem Bildniss auf dem aus Villa Lemmi im Jahr 1882 ins Louvre übertragenen Wandgemälde Botticelli's, endlich mit dem bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts im Pal. Pandolfini zu Florenz bewahrten, seither in eine englische Privatsammlung übergegangenen Porträt von der Hand Ghirlandajo's, das unter der Bezeichnung von Petrarca's Laura gehend und als solches zu Anfang des Jahrhunderts von Niccolò Palmerini gestochen, schon von Cigognara durch den Vergleich mit den beiden erwähnten Denkmünzen als dasjenige Giovanna's Tornabuoni erkannt worden war (Storia della scultura, Venezia 1813 vol. I p. 411). Als ein solches hat nun Ridolfi auch jenes weibliche Porträt unbekannten Autors und ziemlich mittelmässiger Güte erkannt, das seit kurzem mit der Sammlung Carrand ins Museo nazionale zu Florenz gelangt, und — früher im Besitze Rosini's — von diesem ohne jede Berechtigung für das von Vasari erwähnte Bildniss Ginevra's de' Benci von Lionardo da Vinci angesprochen war (Rosini, Storia della Pittura t. III p. 294 und Vasari-Milanesi t. IV p. 39 nota. 2). Endlich gelang es Ridolfi, auch in der vordersten der Besucherinnen, einem jungen Mädchen im damaligen Zeit-

costüme, in der Freske der Geburt Mariae Lodovica, die Tochter Giovanni Tornabuoni's nachzuweisen. Die Aehnlichkeit des fraglichen Porträts mit den Zügen Lodovica's, wie sie uns in ihrer gleichfalls Niccolò Spinelli zugeschriebenen Medaille entgegentreten, lässt hierüber keinen Zweifel. Ueberdies stimmt ihre Darstellung in dem Wandbilde als kaum erblühende Jungfrau vollkommen mit dem Alter, das sie zur Zeit der Ausführung des letzteren (1488—90) besass. Da sie 1476 geboren war, so stand sie in der That damals erst im 12.—14. Lebensjahre. So erhalten wir nun in den die Scenen der sechs Gemälde der untersten Reihe begleitenden zeitgenössischen Staffagefiguren die vollständige Porträtgalerie der Familie des Bestellers: in der ersten Freske der linken Wand den Sohn Lorenzo, in der zweiten die Tochter Lodovica, in der dritten und vierten zu Seiten des Fensters Giovanni selbst mit seiner verstorbenen Gemahlin Francesca, der Tochter Luca Pitti's, in der fünften (rechte Chorwand) die Schwiegertochter Giovanna degli Albizzi und endlich in der sechsten die grosse Schaar der weiteren Verwandten, Familienglieder, der nächsten und berühmtesten Freunde.

Die Studie Ridolfi's gibt uns noch über ein zweites mit dem Namen Giovanni Tornabuoni's verknüpftes Denkmal der Renaissancekunst in einem bisher unaufgeklärten Punkte grösseres Licht. Es ist das Grabmal seiner Gemahlin Francesca, — eine Arbeit Verrocchio's, deren Ueberreste sich heute im Bargello und im Besitze von Cavendish-Bentinck in London befinden. Schon Reumont hatte die durch Vasari in Betreff der dabei betheiligten Personen angerichtete Verwirrung gelichtet, bezüglich des durch denselben Autor angegebenen Standortes — der Kirche S. Maria della Minerva zu Rom — aber seine Zweifel ausgesprochen, dass das Denkmal jemals dort errichtet gewesen sei. Seiner Ansicht nach hätte Vasari bei dieser Angabe das von Giovanni Tornabuoni seinem Neffen Giovan Francesco 1480 gestiftete, von Mino da Fiesole herrührende und in der Minerva befindliche Grabmal mit dem Werke Verrocchio's verwechselt (Jahrbücher für Kunstwissenschaft Bd. VI S. 136). Dieser Zweifel findet nun durch Ridolfi seine urkundliche Aufhellung, insoferne er in dem bekannten Sepoltuario Roselli's unter den in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz Begrabenen mit dem richtigen Todesdatum des 23. September 1477 »Domina Francisca de Pittis uxor Joanni Francisci Domini Simonis de Tornabuonis« verzeichnet fand. Die Leiche Francesca's war somit nach Florenz überführt worden und hatte in der Kirche, wo die Tornabuoni schon damals ihr Familienbegräbniss besassen, ihre Ruhestätte gefunden. Dort musste daher auch das von Verrocchio gefertigte Grabmal aufgestellt gewesen sein, und Vasari musste es, wie dessen genaue Beschreibung desselben, sowie der über dem Monumente von Ghirlandajo ausgeführten Fresken beweist, an Ort und Stelle gesehen haben. Ueber die letztere ist es Ridolfi nicht geglückt, aus urkundlichen Quellen sichern Aufschluss zu erlangen, doch vermuthet er, das Grabmal könne nur an einer der Seitenwände der Kirche oder des Lettners (tramezzo), der den Priesterchor in der Vierung umschloss und eine beträchtliche Höhe besass, angebracht gewesen sein, keinesfalls aber in der Chorcapelle, die dazumal noch den Ricci gehörte. Als dann

bei der durch Cosimo I. angeordneten Renovirung der Kirche im Jahre 1565 jener Lettner abgetragen wurde (weil er durch die Verlegung des Priesterchores in die Chorcapelle überflüssig geworden war), verlor auch das in Rede stehende Monument seinen Standort und scheint nicht wieder anderswo aufgerichtet worden zu sein. Zur Zeit aber, als Vasari seine Vite schrieb — vor 1550 — war es noch unversehrt, daher konnte er es noch nach dem Augenschein beschrieben haben. *C. v. F.*

[Niccolò di Guardiagrele], der bedeutendste Goldschmied des Quattrocento in den Abruzzen, auf den neuerlich E. Müntz als den Schöpfer eines Altarkreuzes in S. Giovanni in Laterano hingewiesen (Les arts à la cour des papes t. I. p. 166 n. 1), über den sodann V. Bindi nähere urkundliche Daten beigebracht (Artisti abruzzesi p. 190 ff.), wird uns jetzt durch eine ausführliche Mittheilung des ebengenannten Forschers im letzten Jahrgang von Arte e Storia (Bd. IX, S. 187 ff.) in seinem gesammten bisher bekannten Oeuvre vorgeführt. Der vollständige Name des Künstlers lautet Niccolò di Andrea della Guardia oder Guardiagrele, und seine künstlerische Thätigkeit fällt zwischen die Jahre 1413 und 1462. Ein Document aus dem letzteren Jahre bezeichnet ihn schon als todt; das früheste seiner bezeichneten Werke, ein Ostensorium in Francavilla a mare, trägt das erstangegebene Datum. Die nächste seiner Arbeiten, ebenfalls ein Ostensorium in der Kirche S. Leucio in Atossa, — eine bis auf unwesentliche Einzelheiten getreue Wiederholung jenes von Francavilla — macht uns in seiner Inschrift: »Ego Nicolaus Andree Pasqualis de Guardia Grelis fecit (sic) hoc opus anno domini 1418 die primo decembris« mit dem sonst nicht wieder vorkommenden Namen des Grossvaters des Künstlers bekannt. Es folgt das Processionskreuz in S. Maria maggiore zu Lanciano, bez. und dat. 1422, eine mit Reliefs und Grubenschmelz geschmückte hervorragende Arbeit Andrea's, wofür er 500 Ducaten erhielt, sodann ein zweites, weniger reiches Kreuz in der Hauptkirche zu Guardiagrele, seinem Geburtsort, aus dem Jahre 1431 (bez. und dat.), und zunächst der grosse Altarvorsatz der Kathedrale von Teramo, das Meisterwerk des Künstlers, an dem er laut der Inschrift von 1433—1448 arbeitete. Nun kommt eine Gruppe von drei Altarkreuzen: das von S. Massimo (Dom) in Aquila, bez. und dat. 1434, das von Monticchio 1436 und von S. Giovanni in Laterano 1451, eine wenig abweichende Replik des ersten der drei Kreuze, aber viel besser erhalten und nach dem Altarvorsatz von Teramo wohl das bedeutendste Werk Andrea's. Von einer für die Kirche des hl. Justinus in Chieti 1455 gefertigten Statue des Patrons hat sich bei einer Restaurirung derselben der Kopf erhalten, wie ein urkundliches, aus der Zeit der letzteren herrührendes Zeugniss nachweist. (Hiernach ist unsere Bemerkung in der Anzeige von Bindi's Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi in Bd. XIII, Heft 6 des Repertoriums richtig zu stellen.) Als letztes bezeichnetes, aber nicht datirtes Werk endlich ist der Knauf eines Processionskreuzes, ehemals in der Sammlung Pirro befindlich, anzuführen. Nicht bezeichnet, aber nach der Analogie der Arbeit, des Stils der Figuren, der Decoration u. s. f. unzweifelhaft auch dem

Meister zuzuschreiben sind: zwei Kreuze in den Kathedralen von Borbona und Antrodoco, der Sockel zu einer (verlorenen) Statue und der Kopf des hl. Massimo im Dom zu Aquila; wahrscheinlich gehören ihm endlich auch die Reliefs des Kreuzes in S. Giovanni Evang. zu Penne, eines Werkes, das im Uebrigen zum grössten Theil erneuert ist. Dagegen werden ihm nur mit mehr oder weniger Berechtigung zugeschrieben: drei Kreuze in Paganica, Chieti (Dom) und Aquila (S. Silvestro) und die Statuen der hl. Patrone der letzteren Stadt, — Arbeiten, die, heute nicht mehr vorhanden, die ihnen durch die Ueberlieferung gegebene Zuweisung zu controlliren nicht mehr gestatten. *C. v. F.*

Dr. Koopmann in Cassel bittet uns, ihm in Bezug auf Morelli's Buch über die Galerien Doria und Panfili, S. 235, bestätigen zu wollen, dass das Manuscript seines Artikels: »Die Madonna vor der Felsgrotte in Paris und in London« (Repertorium XIV, S. 353 ff.) seit dem letzten Quartal 1889 in den Händen der Redaction gewesen ist; was hiermit geschieht.

Verzeichniss von Besprechungen.

Bapst, G. Études sur l'orfèvrerie française au XVIIIme siècle. (Fs.: Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 9.)

Barbier de Montault, X. Traité d'iconographie chrétienne. (Dehio: Berl. philol. Wochenschrift, 38.)

Baumeister, A. Bilder aus dem griechischen und römischen Alterthum für Schüler. (Sallwürk, E. v.: Deutsche Litter.-Ztg., 32.)

Behla, R. Ringwälle im östlich. Deutschland. (Mehlis, C.: Berl. philol. Wochenschrift, 27.)

Beissel, S. Geschichte der Trierer Kirchen. (E. R.: Rev. de l'art chrétien, Juli.)

Benndorf, O. u. G. *Niemann*. Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa. (Hirschfeld, G.: Berl. philol. Wochenschrift, 31. 32.)

Bie, O. Kampfgruppe u. Kämpfertypen. (Baumgarten, F.: Berl. philol. Wochenschrift, 39. — Helbig: Atti della R. Accademia dei Lincei, VII, 12. — O. R.: Liter. Centralbl., 31. — Wernicke, K.: Deutsche Litter.-Ztg., 27.)

Böheim, W. Waffenkunde. (F., J.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., VI, 8.)

Brücke, E. Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. (Deutsche Rundschau, 10. — Ludwig: Allg. Ztg., Beil. Nr. 124.)

Brunn-Arndt. Griechische und römische Porträts. (S., T.: Lit. Centralblatt, 30.)

Caetani-Lovatelli. Miscellanea archeologica. (A. G.: Mélanges d'archéologie et d'histoire, XI, 3.)

Cavallari, F. S. Appendice alla topografia archeologica di Siracusa. (Duhn, F. v.: Deutsche Litter.-Ztg., 29.)

Collection, la, Spitzer. (F., J.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 7. — Mély, F.: Rev. de l'art chrétien, Juli.)

Delaborde, H. L'Académie des Beaux-Arts. (G., L.: Chron. des arts, 28.)

Dumont, A. et J. *Chaplain*. Les céramiques de la Grèce propre. (Furtwängler, A.: Berliner philol. Wochenschrift, 35.)

Effmann, W. Heiligenkreuz und Pfalzel. (β: Literar. Centralbl., 35. — Curzon, H.: Rev. critique, 31—32.)

Eggers, K. Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel. (Lübke, W.: Allgem. Ztg., Beil. Nr. 157.)

Faulmann, K. Erfindung d. Buchdruckerkunst. (R.: Liter. Centralblatt, 39.)

Ficker, J. Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans. (d. W.: Röm. Quartalschrift, V, 2.)

Förster, G. H. Die olympischen Sieger. (Blümner, H.: Deutsche Litter.-Ztg., 29.)

Fränkel, M. Die Inschriften von Pergamon. (A. H.: Liter. Centralblatt, 40.)
Frimmel, T. Iconographie des Todes. (Müntz, E.: Chron. des arts, 28.)
Gerspach. Les Tapisseries Coptes. (Gehuzac, N.: L'Art, 653.)
Goncourt, E. Outamaro. (G., L.: Chron. des arts, 25. — Gehuzac, N.: L'Art, 652.)
Gonse, L. L'art gothique. (B. de M., X.: Revue de l'art chrétien, Juli. — Zeitschrift f. bild. Kunst, II, 11.)
Graus, J. Die Herz-Jesu-Kirche in Graz. (Schnerich, A.: Kunstchronik, 31.)
Handbuch der Architektur. Hersg. von J. Durm, H. Ende, E. Schmitt u. H. Wagner. Thl. IV. (A. G.: Liter. Centralblatt, 40.)
Hein, A. R. Die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo. (J., H.: Lit. Centralblatt, 34.)
Helbig, W. Führer durch die öffentlichen Sammlungen Roms. (Geffroy, A.: Mélanges d'archéol. et d'histoire, XI, 3.)
Hirth, G. Aufgaben d. Kunstphysiologie. (Grenzboten, 28.)
Hostmann, C. Studien zur vorgeschichtlichen Archäologie. (Undset, J.: D. Litteratur-Ztg., 32.)
Humann, K. u. O. *Puchstein.* Reisen in Kleinasien. (Winter, F.: Deutsche Lit.-Ztg., 32.)
Imhoof-Blumer, F. Griechische Münzen. (S.: Liter. Centralbl., 36.)
Kraus, F. X. Die Kunstdenkmäler des Kreises Villingen. (J., H.: Literar. Centralbl., 28.)
Laban, F. Der Gemüthsausdruck des Antinous. (Reinach, S.: Rev. critique, 30.)
Lautner, M. Wer ist Rembrandt? (Durand-Gréville, E.: Chronique des arts, 26 ffg. — F., J.: Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 7.)
Libonis, L. Croquis d'après les maîtres et les chefs-d'œuvre de l'art décoratif. (Molinier, E.: L'Art, 654.)
Lindenschmidt, L. Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit. (A. R.: Liter. Centralbl., 34.)
Lübke, W. Lebenserinnerungen. (Oettingen, W. v.: Deutsche Litt.-Ztg., 33.)
Magne, L. L'architecture française. (L. C.: Rev. de l'art chrétien, juillet.)
Missale glagoliticum, rec. V. Jagić, L. Thallóczy, F. Wickhoff. (Otto: Allg. Ztg., Beil. 173.)
Palliser, B. Histoire de la dentelle. (Rgl.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., VI, 8.)
Programm, 50., zum Winckelmannsfeste der Archäolog. Gesellschaft zu Berlin: C. Robert, F. Winter, A. Furtwängler. (Baumgarten, F.: Berl. philol. Wochenschrift, 28.)
Pulszky, F. Denkmäler der Völkerwanderung. (Schaaffhausen, H.: Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl., 90.)
Ramiro, E. L'œuvre lithographié de Félicien Rops. (G., L.: Chronique des arts, 25.)
Reisch, E. Griechische Weihgeschenke. (Fabricius, E.: Berl. philol. Wochenschrift, 34.)
Rembrandt als Erzieher. (Seeck: Deut. Rundschau, Juni.)
Roscher, W. H. Lexikon der Mythologie. (Dümmler, F.: Berl. philol. Wochenschrift, 29—30.)
Schmid, M. Geburt Christi in der bild. Kunst. (Christl. Kunstblatt, 8.)
Schuchhardt, K. Schliemann's Ausgrabungen in Troja. (Belger, C.: Berlin. philol. Wochenschrift, 36 ffg.)
Schultz, W. Die Harmonie in der Baukunst. (Hauck, G.: Deutsche Litter.-Ztg., 35. — Oehlmichen, G.: Götting. gel. Anz., 10.)
Schulz, J. Zellenschmelz. (Wernicke, E.: Christl. Kunstblatt, 6.)
Taysen, A. Die äussere Erscheinung Friedrichs d. Gr. (Liter. Centralbl., 38.)
Uzielli, G. Leonardo da Vinci e le Alpi. (J., H.: Lit. Centralblatt, 33.)
Wagner, H. Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. (β.: Lit. Centralblatt, 35.)
Wickhoff, F. Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. (Müntz, E.: Chron. des arts, 28.)
Yriarte, O. Autour des Borgia. (F., J.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F. VI, 7.)

Der griechische Mythus in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts.

Von **Carl Meyer.**

Wir haben es früher als Haupteigenthümlichkeit der Kunst des Mittelalters bezeichnet, dass dieselbe die Figuren der griechischen Götter- und Heroenwelt in den meisten Fällen in das Costüm ihres eigenen Zeitalters kleidet [1]). Dieser Hang nimmt im 15. Jahrhundert, in der Zeit des Ueberganges vom Mittelalter zur Renaissance, keineswegs ab; weit eher lässt sich während desselben eine Steigerung wahrnehmen. Letzterer Umstand rührt in erster Linie davon her, dass die Trachten selbst von ihrer früheren relativen Einfachheit sich unter dem Einflusse des burgundischen und später des französischen Hofes zu immer grösserer Maasslosigkeit und Phantastik entwickelten, zu einer Maasslosigkeit, welche selbst im Zeitalter Ludwig's XV. und des Rococo kaum mehr übertroffen wurde; man denke nur an Zaddelwerk und Schnabelschuhe, an die seltsamen Flügelhauben, welche die Köpfe der Frauen bedeckten, an die bunten Farben, die geschlitzten Gewänder, die knapp anliegenden Beinkleider und an so viele andere Elemente der Bekleidung, welche von der Natur und folglich auch von der Antike weit abführen mussten. Götter und Heroen, in die Tracht eines solchen Jahrhunderts gekleidet, würden selbst bei ziemlich weitgehender Anwendung der Attribute durchaus nicht immer kenntlich sein, wenn nicht die häufig beigefügten Namen dem Verständniss zu Hilfe kämen. Da wir es zudem mit einem Zeitalter der Typographie zu thun haben, welches seine gedruckten Werke, zumal die in lebenden Sprachen verfassten, gerne mit Holzschnitten schmückte, während gleichzeitig das Herstellen mit Miniaturen ausgestatteter Handschriften ebenfalls nicht sofort aufhörte [2]), so ist weitaus in den meisten Fällen durch den gedruckten oder geschriebenen Text dafür gesorgt, dass der Beschauer hinsicht-

[1]) Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. XII, S. 159 ff.

[2]) Die Basler Handschrift des Virgil mit ihren nicht zahlreichen, aber feinen und zierlichen Miniaturen in französischem Stil ist geradezu eine Abschrift der zweiten in Rom gedruckten Ausgabe vom Jahre 1471; vergl. Valerii Catonis carmina c. Naekii annotationibus, p. 365—369.

lich des dargestellten Gegenstandes nicht im Unklaren bleibt. Wünschenswerth ist dieses Verhältniss aber ganz entschieden. Wer würde z. B. der aus dem rundbogigen Fenster eines Thurmes schauenden, durchaus bekleideten Frau, neben welcher die Sonne scharfe Strahlen herabsendet, wie sie das »Defensorium inviolate perpetueque virginitatis castissime dei genitricis Marie« enthält [3]), ansehen, dass sie Danae und den Goldregen darstellen soll, wenn die darunter stehenden lateinischen Verse fehlten?

Die Renaissance, zu welcher die hier zu schildernde Epoche hinüberführt, ist bekanntlich, wenn wir sie im engern Sinn als Wiedergeburt der Antike auffassen, keineswegs überall zu gleicher Zeit und ebenso wenig überall mit gleichem Erfolg aufgetreten. Während sie z. B. in Italien das Mittelalter schon lange vor dem Schlusse des Jahrhunderts, in einzelnen Gebieten der Kunst sogar schon vor der Mitte desselben verdrängt, reicht diesseits der Alpen ein in gewissen Beziehungen modificirtes Mittelalter noch tief in das 16. Jahrhundert hinein. Und während Andrea Mantegna noch vor Ablauf des 15. Jahrhunderts zahlreiche hierher gehörige Figuren schon im Sinne der Renaissance schuf, können im Norden Künstler wie Albrecht Dürer, Niklaus Manuel, Lucas Cranach u. a. nur in beschränktem Sinn und unter mancherlei Vorbehalt als Vertreter derselben gelten. In einzelnen Fällen reicht die mittelalterliche Auffassung der Antike, modificirt durch den im 15. Jahrhundert aufgekommenen Realismus, noch bis gegen die Mitte des 16., ja wohl gar über diese hinaus.

Nun ist freilich der Einfluss der Antike nur eine Seite der sogen. Renaissance; eine andere kaum weniger wichtige besteht in der Rückkehr zur Natur, von welcher das Mittelalter durch mancherlei Schranken getrennt gewesen war. In diesem weitern Sinne des Wortes beginnt die Renaissance auch diesseits der Alpen viel früher, als wenn man die Einwirkung der Antike ausschliesslich zum Maassstabe nimmt; sie beginnt in diesem Sinne schon mit dem Auftreten der Brüder Hubert und Jan van Eyck, also mit der altflandrischen Malerschule [4]). Zur Natur im Gegensatze zu Ueberlieferung und Schablone gehören aber selbstverständlich nicht nur Berg und Thal oder Wiese und Wald, sondern auch der Mensch mit all seinen Schöpfungen und Umgebungen, die menschliche Wohnung mit ihren Einrichtungen und Geräthschaften, Kleidern und Waffen, kurz die Gesammtheit desjenigen, was die Bedürfnisse des Menschen ausmacht. Im Mittelalter hatte man diese Dinge nur dürftig und mit Beschränkung auf das durchaus Unentbehrliche angebracht; jetzt hingegen verlangte der Geschmack des Jahrhunderts eine möglichst naturalistische und detailirte Wiedergabe dieser Dinge durch die Kunst. Eine solche aber, auf Stoffe des Alterthums und seiner Mythen angewandt, konnte nur dazu beitragen, letztere recht tief in das gemeine Leben der damaligen Zeit herabzuziehen.

---

[3]) Fol. b IIII der mit Hain Nr. 6086 übereinstimmenden, nicht datirten Ausgabe.

[4]) Vergl. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, S. 21 ff. — Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, S. 1 ff.

Ueberhaupt war das 15. Jahrhundert, wie es in der Natur solcher Uebergangsperioden liegt, im Leben selbst wie auf dem Gebiete der Kunst reich an Contrasten jeder Art. Scharf individuelle, oft geradezu porträtartige Köpfe sitzen häufig auf mehr typisch als individuell behandelten Körpern, ungeschickte, lahme Bewegungen wechseln mit übertriebenen, auf das Einzelne wird manchmal so viel Gewicht gelegt, dass das Ganze darunter leidet. Natürlich treten diese und andere Gegensätze nicht überall gleichmässig zu Tage; wohl aber liegt es in der Natur der Sache, dass sie gerade in Illustrationen, bei welchen nicht immer die besten Meister für das Zeichnen oder für das Schneiden der Holzstöcke zur Verfügung standen, eine besonders hervorragende Rolle spielen mussten. So viel ist jedenfalls klar: die eben erwähnten Eigenschaften mussten sowohl im Einzelnen als in ihrer Gesammtheit dazu führen, dass die dargestellten mythischen Begebenheiten dem antiken Schönheitsideale möglichst entfremdet wurden, während sie andererseits nicht im Stande waren, an dessen Stelle ein neues, ersterem mehr oder weniger ebenbürtiges zu setzen.

I. Die italienische Kunst.

In der italienischen, namentlich in der florentinischen Kunst, beginnt die Darstellung dem antiken Mythus entnommener Scenen ziemlich früh, jedenfalls vor der Mitte des 15. Jahrhunderts. Man liebte es damals, Möbeln von verschiedener Form und Bestimmung, zumal Brauttruhen, mit mancherlei weltlichen Scenen zu bemalen, wobei das erotische Element selbstverständlich eine hervorragende Rolle spielte; unter diesen spielten nun Liebesabenteuer, Brautfahrten und Hochzeitsfeierlichkeiten mythischen Ursprungs, welche man mit Vorliebe Ovid's Metamorphosen entnahm, eine Hauptrolle. Als den ersten Maler, welcher auf diesem Gebiete thätig war, nennt uns Vasari den Dello, einen Florentiner des 15. Jahrhunderts[5]). Auf allen diesen Bildern überwiegt, einzelne wenig zahlreiche nackte Figuren abgerechnet, das Zeitcostüm, von orientalischen Trachten, welche man den benachbarten Türken absehen mochte, hie und da unterbrochen. Dieses Zeitcostüm ist in der Regel ein sehr lustiges und buntes; es beschränkt sich keineswegs auf die Kleidung, vielmehr erstreckt sich sein Einfluss auch auf Wohnung und Geräthe, ja auf die ganze Auffassung der mythischen Begebenheiten. Gottfried Kinkel hat in einer Abhandlung, welche den Titel führt, »Anfänge weltlicher Malerei in Italien«, die hierher gehörigen Bilder ausführlich besprochen[6]).

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine grosse Zahl der betreffenden Gemälde längst nicht mehr vorhanden ist[7]); die noch erhaltenen finden sich jetzt, in neue Rahmen eingefügt, in allen möglichen Sammlungen zerstreut. Es sind meist Langbilder von friesartiger Form; letztere war durch den Umstand bedingt, dass man dieselben in der Regel in die Vorderseite der betreffenden Truhen eingefügt hatte.

---

[5]) P. 257 der Florentiner Ausgabe von 1568.

[6]) Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, S. 381 ff.

[7]) Ebenda S. 377.

Von Pier di Cosimo befinden sich im ersten Corridor der Uffizien zu Florenz drei hierher gehörige Bilder, sämmtlich dem Sagenkreise des Perseus entnommen. Das erste derselben enthält den Kampf des Perseus und die Befreiung der Andromeda. Der Held fliegt in gelbem Metallpanzer, blauem Waffenrock, rother Schärpe und rothen Hosen mit geflügelten Stiefeln durch die Luft, Andromeda hingegen ist in röthlichem Nachtgewand an einen Baum gebunden, das Ungethüm kriecht auf dem Boden des Meeres heran, und Perseus steht dann wieder auf seinem Rücken. Die Eltern stehen in der Nähe, Kephcus, der Vater, in rosenrothem Kleid und blauem Turban; zwei Zuschauerinnen purzeln auf der Flucht vor Schrecken übereinander. Etwas weiter rechts am Ufer findet die Verlobung statt[8]).

Das zweite Bild[9]) stellt die Trauung dar. Den Hintergrund bilden hier drei Tempel, vor jedem derselben steht die Bronzestatue einer antiken Gottheit: Jupiter, die Hand gen Himmel streckend, Minerva gleich einer Heiligen nach oben blickend und Mercur ebenfalls aufwärts weisend. Vor Jupiter's Altar steht ein Kohlenbecken, und vor diesem knieen Perseus, Andromeda und Kepheus mit andächtig gefalteten Händen; letzterer hat seinen Turban vorher sorgfältig abgelegt[10]). Das dritte Bild endlich enthält das Hochzeitsmahl: Phineus, der Nebenbuhler des Perseus, dringt mit einer bewaffneten Schaar ein, die Gäste wehren sich, wobei einer einen Trinkkrug schwingt, und Perseus verwandelt die von unten herauf erstarrenden Eindringlinge in Stein.

Ausser den Florentinern sind namentlich auch die Venezianer in dieser Weise thätig gewesen. Eine kleine Holztafel aus der Sammlung des in Triest verstorbenen Dr. L. Franellich, welche im Herbst 1888 in Basel versteigert wurde, und welche der gedruckte Katalog dieser Sammlung dem Vittore Carpaccio zuschreibt, enthält ebenfalls die Befreiung der Andromeda durch Perseus. Eine ausführliche Beschreibung des Bildes mag hier um so mehr am Platze sein, als Kinkel dasselbe nicht gekannt hat. Andromeda, hier nackt und durch ein blosses Lendentuch einigermassen bedeckt, eine Blondine mit ordinärem Gesichtsausdruck, ist auf der rechten Seite des Bildes mit den Händen an einen Felsen gefesselt. In der Mitte schwebt Perseus, das Schwert, mit welchem er zum Hieb ausholt, in der Rechten, den spiegelhellen, seltsam geformten Schild der Athene in der Linken, mit unbedecktem Kopf und kleinen Flügeln an den Fersen. Er ist ebenfalls bunt ausstaffirt, mit flatterndem rothen Mantel, rothen Hosen, schwarzen Aermeln und gelbem Metallpanzer, also dem des Pier di Cosimo nicht unähnlich. Aus dem Wasser aber streckt das Ungethüm seinen phantastisch geformten braunen Kopf mit einer Art Rüssel, spitzen Zähnen und rother geringelter Zunge gegen den über ihm schwebenden Helden. Links am Ufer des Hintergrundes sind bunt gekleidete Mädchen, wahrscheinlich Andromeda's Gespielinnen, sichtbar. Die Landschaft

---

[8]) Uffizien, Corridor I, Nr. 38.

[9]) Ebenda Nr. 28.

[10]) Uffizien, Corridor Nr. 21.

bildet eine geschlossene, von niedrigen Hügeln umgebene Bucht; die um den Kopf des Unthiers sich kräuselnden Wellen sind mit besonderer Anschaulichkeit gemalt.

Das zweite Bild aus der Sammlung Franellich, in Bezug auf Grösse und Auffassung ein Seitenstück zum vorigen, stellt den Kampf Bellerophon's mit der Chimäre dar. Bellerophon, ein blonder, ebenfalls helmloser Jüngling, sprengt in seinem rothen Gewand auf dem weissen, am Rücken mit einem grossen Flügelpaar und an jedem seiner vier Eüsse mit kleinen Flügeln versehenen Pegasus von rechts nach links heran. Am linken Ende des Bildes erwartet ihn vor dem Eingang einer Felsspalte das Unthier. Es steht auf den ziemlich phantastischen Hinterbeinen aufrecht; das Löwenartige überwiegt an ihm, und zwar in mehr oder weniger heraldischer Form, zumal an Kopf und Zunge; der Schweif wird durch einen gegen das Ende hin zugespitzten Schlangenleib von dunkler Farbe gebildet, von dem Ziegenkopf ist hingegen nichts sichtbar. Rechts, etwas rückwärts, sind in einer Waldesöffnung Bewaffnete zu Pferd sichtbar.

Ueberaus seltsam nimmt sich das Zeitcostüm in einem dem Paolo Uccello zugeschriebenen Miniaturbildchen des Museo Buonarotti[11]) zu Florenz aus, welches den über seine eigene Schönheit erstaunten Narcissus zum Gegenstand hat. Der Jüngling trägt eine fleischfarbene Jacke, rothe Mütze, knappe Beinlinge und grosse schwarze Schnabelschuhe; die Verwunderung über seine Schönheit drückt er durch Aufheben der rechten Hand aus. Wenn irgendwo, so wäre hier die Nacktheit am Platze gewesen; allein dem Künstler lag offenbar mehr an der Darstellung eines correcten Stutzers als an der eines schönen männlichen Körpers.

In Gubbio, im Besitze der Familie Carboniani, fand Ramboux einige Bilder einer Brauttruhe; die von ihm nach derselben aufgenommenen Handzeichnungen befinden sich jetzt in der Bibliothek des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M. Eines derselben stellt den thronenden Agamemnon dar, welchem Ulysses die weinende Briseis zuführt. Ein zweites enthält Achilles, welcher die Briseis beim Abschied umarmt, während Agamemnon's Herolde für sie ein Ross bereithalten. Auf einem dritten durchbohrt Achilles den Hector, welcher eben sein Pferd besteigen will; Polyxena steht klagend und zur Flucht bereit dabei: Auf einem vierten endlich ist das Urtheil des Paris abgebildet; die drei Göttinnen sind beinahe nackt, Minerva hat als Attribut ein Buch[12]).

Andere Bilder dieser Art sind schon lange aus Italien weggekommen und befinden sich in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Zu diesen gehört u. a. der Raub der Helena von Benozzo Gozzoli, gegenwärtig in der Nationalgalerie zu London[13]). Paris trägt die Helena, welche an seiner Stelle eine rothe phrygische Mütze mit drei Goldfedern hat, mit ihrem flatternden Schleier, und seine Gefährten schleppen drei Hofdamen ebenfalls weg, wobei sie sich

---

[11]) Sala dei Quadri e dei Disegni, Nr. 108.

[12]) Kinkel a. a. O. S. 385.

[13]) Nr. 591.

sorgfältig auf den Wegen des Gärtchens beim Palaste des Menelaus halten, um diesem ja nicht auch noch seine Blumen zu zertreten. Das Ganze, in Tempera gemalt, sieht eher wie ein lustiger Streich in einer italienischen Novelle als wie die Einleitung zu einem gewaltigen zehnjährigen Völkerkampfe aus.

Besonders reich an hierher gehörigen Bildern ist aber die unter Napoleon III. angelegte Sammlung Campana im Louvre. Auch hier begegnen wir dem Parisurtheil wieder; es hat die Form eines Rundbildes und gehörte ursprünglich wohl zum Kopfbrett eines Bettes. Venus ist auf demselben nackt, Minerva und Juno hingegen sind bekleidet; in der Höhe fliegt Amor, er zielt trotz seiner verbundenen Augen auf Venus [14]). Mehrere Bilder der nämlichen Sammlung schöpfen ihren Inhalt aus dem Sagenkreise des Theseus, der dann durch Ariadne überdies mit dem Mythus des Bacchus verknüpft wird. So enthält Nr. 150 Pasiphae und den Stier als Vorgeschichte des Minotaurus in mehreren Scenen: Pasiphae bewundert, aus dem Fenster blickend, den Stier, sie schlachtet seine Lieblingskuh und lockt ihn in den Wald. Tafel 151 zeigt den Minotaurus, wie er Menschen tödtet und darauf auf Befehl des Minos in's Labyrinth abgeführt wird, wobei mehrere Herren, zwei unter ihnen Schach spielend, zusehen. Im Mittelgrunde des Bildes hat das Schiff des Theseus schon gelandet, und dieser schreitet in vollständiger Turnierrüstung im Hintergrunde dem in reicher Frührenaissance gebauten Palaste zu, wo ihn Ariadne, ganz in Goldbrocat gekleidet, empfängt. Links im Vordergrund erhält er die Fadenknäuel; er schreitet zum Kampf und erschlägt das Ungethüm, während Ariadne am Eingange des Labyrinths mit einer Dienerin wartet. In der Mitte des Hintergrundes endlich geht Theseus mit den beiden Mädchen auf das Fahrzeug. Nun folgt Nr. 152. Auf einer Insel steht ein Thurm, und von demselben stürzt sich ein Mann, ohne Zweifel Aegeus, in's Meer. Auf der linken Seite dehnt sich Naxos als flaches Eiland aus; am linken Ufer desselben besteigt Theseus sein Schiff, dahinter steht, mit Hilfe eines Vorhangs an zwei Baumstämme gehängt, ein Bett. In diesem schläft Ariadne völlig entkleidet; sie trägt eine Haarbinde und hat auf der Brust ein Kleinod an einem Faden; vor dem Bett steht ein offenes Reisenecessaire mit mancherlei Geräthschaften. Im Hintergrunde der nämlichen Seite des Bildes sitzt sie wieder im blossen Hemd und winkt dem Davonsegelnden mit einem weissen Tuch an einer Stange; zur Rechten aber erfüllt der Zug des Bacchus Vorder- und Hintergrund. Bacchus selbst, eine dicke Figur mit zwei Hörnchen, fährt auf einem von zwei Ungethümen mit Drachenhälsen gezogenen Wagen, rings von bocksbeinigen männlichen und weiblichen Figuren umgeben; hinter ihm erscheint Silen auf seinem Esel, von zwei Weibern unterstützt. Der ganze Zug erinnert mehr an einen mittelalterlichen Hexensabbat als an den Fest- und Siegeszug des antiken Dionysos. Nach Kinkel [15]) sind übrigens diese Tafeln nicht florentinischen, sondern venezianischen Ursprungs, wofür nament-

---

[14]) Sammlung Campana Nr. 208.

[15]) A. a. O. S. 395.

lich die gleichmässige Ausfüllung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund durch die Handlung spricht im Gegensatze zu der bloss im Vordergrunde spielenden der Florentiner.

Ebenfalls venezianisch ist der in der nämlichen Sammlung befindliche Raub der Europa [16]). Diese, eine hübsche Blondine in Goldstoff und mit rothen Strumpfhosen, ist zunächst in munterm Spiel und Tanz mit ihren Hofdamen dargestellt. Weiterhin besteigt sie den weissen Stier, und in einer dritten Scene reitet sie auf diesem, von einem Delphin begleitet, über den nur schmalen Meeresarm, welcher hier die phönizische Küste von der Insel Kreta trennt. Jenseits wartet Jupiter, ein blonder Jüngling, in einem Hain auf sie.

Die fünf jetzt in einem Rahmen vereinigten Täfelchen der Sammlung Campana hingegen, welche die Königin Dido darstellen [17]), gehören wieder ins Gebiet der florentinischen Malerei. Sie zeigen uns Dido ausreitend, dann zweimal vor knieenden Boten, von denen ihr einer ein Stück Papier überreicht, endlich sich erstechend. Ein anderes Bild der Dido mit Hofdamen und Boten des Aeneas, sowie Bilder des Aeneas, des Latinus, der Lavinia und des Turnus, alle sehr höfisch und ritterlich gehalten, befinden sich im Hôtel de Cluny [18]).

Endlich hat Antonio Pollajuolo einige von den Thaten des Hercules auf drei Kolossalbildern auf Bestellung des Lorenzo de' Medici für den Palazzo Ricardi gemalt. Erhalten sind jedoch nur noch zwei kleine Copien in der Scuola Toscana der Uffizien (Saal I, Nr. 1153), welche den Kampf mit der lernäischen Hyder, sowie den mit Antäus darstellen. Da übrigens Pollajuolo, wie es scheint, hinsichtlich der Composition schon Studien nach der Antike gemacht hatte [19]), so gehören die beiden Bilder, genau genommen, nicht mehr ganz hierher.

Sonst aber haben die italienischen Truhenbilder des 15. Jahrhunderts mit der Antike wenig mehr als Namen und Ereignisse gemein; die Auffassung derselben erinnert den Beschauer bei jedem neuen Bilde immer wieder an Novelle, Schwank oder Ritterroman, nicht an Homer und Virgil, kaum an Ovid. Diese Thatsache dürfte uns wohl befremden, wenn wir erwägen, in welchem Grade sich der litterarische Einfluss des Alterthums in jener Zeit geltend machte. Gerade hierin bewährt sich aber der alte, schon häufig ausgesprochene Satz, dass die Litteratur, zumal die Poesie, in solchen Fällen überall und zu jeder Zeit vorausgegangen ist, und dass die Kunst die herrschende Tradition nie anders als unter dem Einflusse besonders hervorragender Meister überwunden hat. Die bahnbrechenden Meister auf diesem Gebiete waren aber bekanntlich in erster Linie Andrea Mantegna und vielleicht schon sein Lehrer Squarcione, Luca Signorelli u. A., nicht aber Dello, Benozzo Gozzoli, Piero di Cosimo und die übrigen, ihrem Namen nach nicht bekannten Truhenmaler. Mit Mantegna beginnt namentlich für das hier behandelte Ge-

[16]) Sammlung Campana Nr. 206.

[17]) Ebenda Nr. 81.

[18]) Kinkel a. a. O. 386, 387.

[19]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienisch. Malerei, deutsch von M. Jordan, Bd. III, S. 128.

biet die Renaissance im engern Sinne, d. h. der Einfluss der Antike auf die dem antiken Mythus entnommenen Darstellungen; er gehört somit, obschon seine künstlerische Thätigkeit noch überwiegend in das 15. Jahrhundert fällt, nicht mehr hierher.

Schliesslich ist noch ein Punkt nicht zu übersehen. Es ist wohl möglich, dass manche italienische Künstler des 15. Jahrhunderts wohl wussten, dass die Götter und Heroen des Alterthums nicht die Tracht trugen, welche sie selber täglich vor Augen hatten; sie waren aber theils durch die Vorschriften ihrer Auftraggeber, theils durch den herrschenden Geschmack mehr oder weniger genöthigt, die Zeittracht ihres Jahrhunderts dennoch anzuwenden. In andern Fällen aber war der Maler selbst mehr Handwerker und Decorationsmaler als wirklicher Künstler, und dann erklären sich natürlich seine Naivitäten mit ihrer allerdings nicht beabsichtigten, für uns entschieden komischen Wirkung von selbst. An antiken Vorbildern fehlte es in Oberitalien zu jener Zeit ohnehin beinahe gänzlich, wenn wir von Squarcione und seiner Schule absehen, und auch in den südlicheren Gegenden war ihre Zahl im Vergleich mit dem jetzt Vorhandenen wohl noch unbedeutend.

Eine hervorragende Rolle spielen ferner in der Kunst des 15. Jahrhunderts die Gottheiten der Planeten. Das frühere Mittelalter hatte dieselben verhältnissmässig selten dargestellt, etwa in Handschriften der lateinischen Uebersetzungen des Aratus[20]), einzelne, wie Sonne und Mond, wohl auch in Elfenbeinsculpturen[21]) oder später in den Fensterrosetten seiner Kathedralen[22]). Gegen das Ende desselben aber beginnt man, sie auch als Schmuck der Wandflächen oder Gewölbe in Gebäuden, selbst in kirchlichen, anzubringen, und nach Erfindung der Buchdruckerkunst schmücken sie zahlreiche Kalender und astronomische Werke. Der älteste hierher gehörige Cyclus, der des Guariento di Arpo im Chor von S. Agostino degli Eremitani zu Padua, gehört freilich noch der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an; immerhin mögen es sein Inhalt und sein Zusammenhang mit den spätern Planetencyclen entschuldigen, wenn er erst hier erwähnt wird. Er enthält zugleich die, wie es scheint, zuerst in Italien nachweisbare Sitte, neben den einzelnen Planeten auch die »Kinder« derselben, d. h. unter ihrem Einflusse stehende menschliche Figuren, Stände, Beschäftigungen u. dgl., darzustellen. Die Auffassung dieser grau in Grau gemalten Bilder ist natürlich noch echt mittelalterlich, indem sich der Künstler an einzelne, seinem Zeitalter geläufige Typen möglichst genau anschliesst. Jupiter erscheint also im Königsmantel, mit Krone und Reichsapfel, Mars in ritterlicher Tracht zu Pferd, Mercur in der Tracht eines Gelehrten an seinem Schreibepult, Saturn als alter Mann auf einem Baumstamme sitzend[23]). In dem jüngern, aus dem 15. Jahrhundert stammenden Planetencyclus in Padua,

---

[20]) Piper, Mythologie der christl. Kunst, Abth. II, S. 224—226.

[21]) Repertorium f. Kunstw. XII, 245 ff.

[22]) Mittheil. der antiquar. Gesellsch. in Zürich, XX: Rahn, Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne, Taf. III u. IV.

[23]) Tübinger Kunstblatt, Jahrgang 1838, S. 66.

welcher sich im dortigen Salone befindet, herrscht eine verwandte Auffassungsweise. Auch hier ist Jupiter königlich, Mars ritterlich, Venus mit Amor madonnenartig, Saturn greisenhaft dargestellt; Luna sitzt wie in den Fresken der Eremitani auf einem unbespannten Wagen und hält die Mondsichel in der Hand[24]).

Neben den Malern sind auch Bildhauer des 15. Jahrhunderts auf diesem Gebiete thätig gewesen. Hierher gehören die Basreliefs des Florentiners Agostino d'Antonio di Duccio (1418 bis etwa 1498) in der dritten Capelle der rechten Seite von S. Francesco in Rimini, von welchen das neue Werk von Eugène Müntz »Histoire de l'art pendant la renaissance[25]) wenigstens zwei, Mercur und Diana, reproducirt. Beide sind in der Vorderansicht zwischen zwei Pilastern dargestellt, Mercur stehend, Diana auf einem mit zwei Rossen bespannten Wagen. Jener sieht mit seiner hohen spitzen Mütze, dem runden fleischigen Gesicht unter derselben, dem Schlangenstab in der Rechten und der Leier in der Linken höchst seltsam aus; die Göttin zeichnet sich durch knappe Gewandung, flatternden Schleier und eine grosse Mondsichel in der gesenkten Rechten aus. Die formelle Vollendung von Duccio's Sculpturen an der Façade von S. Bernardino bei Perugia wird man hier vergebens suchen.

Von besonderer Bedeutung ist eine Reihe in Kupfer gestochener Planetenfiguren des 15. Jahrhunderts, welche man früher allgemein dem Baccio Baldini zuschrieb, und zwar in der Weise, dass sie derselbe nach Zeichnungen des Sandro Botticelli gestochen habe. Hier erscheinen die Gottheiten alle auf Wagen, und zwar jeweilen von zwei Geschöpfen gezogen, welchen man besonders nahe Beziehungen zu ihnen zuschrieb, also Apollo von Pferden, Saturn von Schlangen, Mercur von Hähnen, Venus von Tauben und Luna von aufrecht schreitenden Nymphen; die Räder der Wagen sind regelmässig mit Zeichen des Thierkreises geschmückt. Einen grossen Theil des Bildes nehmen jeweilen die unter dem Einflusse der Gottheiten stehenden Menschen ein; dieselben sind überdies von reichen landschaftlichen Scenerien umgeben. Venus ist bekleidet, nur die Arme, die Kniee, die obere Hälfte der Waden und die Füsse sind unbedeckt. In der Rechten hält sie einen grossen Pfeil, die Linke ist in die Hüfte gestemmt; ihre Haare wallen lang herab, und auf dem Kopfe trägt sie eine Flügelbinde. Vor ihr knieet Amor, ein nackter Flügelknabe mit verbundenen Augen; er trägt den Köcher auf der linken Seite und zielt rückwärts[26]). Jupiter sodann trägt eine Krone; er streckt die Rechte gebieterisch aus und hat in der Linken ein Scepter; vor ihm knieet Ganymed mit Kanne und Becher. Der ebenfalls mit einer Krone geschmückte Sonnengott wird von vier Rossen gezogen. Mars, vollständig bewaffnet, hält ein Schwert in der Rechten und trägt einen mit Flügeln verzierten Helm, Saturn auf seinem

---

[24]) Ebenda S. 59.

[25]) Italie, Les primitifs; Paris 1889; p. 273 u. 527.

[26]) Abgebildet bei Strutt, Jos., A biographical Dictionary, containing an historical Account of all the Engravers, vol. I, pl. III, übrigens bloss nach einer Copie, welche Strutt für das Original hielt.

Drachengespann hält die Sense. Mercur, eine jugendliche Figur mit Federmütze, Jacke und Stiefeln, hat seinen Schlangenstab, die Mondgöttin endlich mit zwei Mondhörnern an der Stirne hält wie Venus in der Rechten einen Pfeil und in der Linken den Bogen [27]).

Von diesem Planetencyclus sind nun die Holzschnitte zweier venezianischer Drucke aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stark beeinflusst. Der eine derselben, das »Introductorium in astronomiam Albumasaris abalachi octo continens libros partiales«, stammt aus dem Jahre 1506 und wurde bei M. Sessa gedruckt; der andere, »Albumasaris Flores Astrologie«, stammt aus der nämlichen Druckerei und, obschon nicht datirt, auch aus der nämlichen Zeit. Die Attribute sind dieselben, nur Mars hat statt der Flügel einen Federbusch auf dem Helm und in der Hand statt des Schwertes eine Hellebarde. Ueber den Geschöpfen, welche den Götterwagen ziehen, schwebt regelmässig ein Stern, bei Sol die Sonne und bei Luna der Halbmond. Die sogen. Planetenkinder fehlen durchweg.

Der Einfluss unserer Kupferstiche reicht aber über die Grenzen Italiens hinaus; er macht sich z. B. auch in den Holzschnitten der Pariser Ausgabe des Hygin vom Jahre 1517 geltend, nur dass auch hier die sogen. Planetenkinder fehlen. Endlich hat Rosenberg darauf hingewiesen, dass dieselben auch den sieben Holzschnitten des Hans Sebald Beham vom Jahre 1531, welche die Planetengötter darstellen, als Vorbild gedient haben [28]). Die unter dem Einflusse der verschiedenen Planeten stehenden Menschen sind hier die Hauptsache und übertreffen ihre italienischen Vorbilder an Frische und Wahrheit der Auffassung [29]).

Eine zweite Planetenfolge aus der Zeit der ältern italienischen Kupferstecher wurde früher gewöhnlich als das Kartenspiel des Mantegna bezeichnet; Kolloff, zählt sie gleich der vorigen zu dem sogen. »Lehrbilderbuch« [30]). Hier sind im Gegensatze zu letzterer nur Sol und Luna wirklich fahrend dargestellt. Den Wagen des Sonnengottes lenkt ein geflügelter Genius, welcher in der Rechten das Sonnengesicht hat, während in der Mitte des Luftraums Phaeton mit vorgestreckten Händen rücklings zur Erde fällt. Der Thron, auf welchem Mars sitzt, steht zwar ebenfalls auf einem Wagen, allein es sind keine Zugthiere vorgespannt. Venus sodann ist als meerentstiegene Göttin aufgefasst und folglich völlig nackt; sie hält die rechte Hand vor die Brust, und mit der Linken fasst sie den Zipfel ihres Lendentuches, hat also einige Aehnlichkeit mit Botticelli's Venus Anadyomene. Hinter ihr stehen zwei Nymphen, von welchen die eine einen Myrthenzweig, die andre eine Flamme in der Hand trägt; dazu kommen noch Amor und vier in der Luft schwebende Tauben. Mercur hält in der Linken eine Flöte, auf welcher er bläst, und in der Rechten den Caduceus; zwischen seinen Füssen liegt der abgehauene Kopf des Argus, etwas weiter links aber

---

[27]) Kolloff in Jul. Meyer's Allgem. Künstler-Lexicon, Bd. II, S. 599, Nr. 114 bis 117 und S. 600, Nr. 118—120.

[28]) Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, S. 76.

[29]) Vergl. die Abbildungen in G. Hirth's culturgeschichtl. Bilderbuch aus drei Jahrhunderten, p. 193—196.

[30]) A. a. O. I', 597, Nr. 104—109, S. 598, Nr. 110.

befindet sich ein Hahn. Jupiter erinnert einigermassen an Christus als Weltrichter; er thront nämlich in einer Mandorla auf dem Regenbogen, auf der Mandorla sitzt sein Adler mit ausgebreiteten Schwingen, unter derselben Ganymed; die Rechte des Gottes schwingt den Speer auf geharnischte Giganten, von welchen einige schon todt am Boden liegen [31]. Saturn, ein alter krummer Mann, ist stehend abgebildet; er trägt einen Helm mit Widderhörnern, in der Rechten die Sense und daneben einen Drachen, welcher sich selber in den Schwanz beisst. Der Gott ist ferner im Begriff, ein nacktes Kind, das seinen Bart mit beiden Händchen packt, zu verschlingen, ein später bekanntlich auf Kunstwerken häufig wiederkehrendes Motiv; zu seinen Füssen sitzen vier bekleidete niedliche Kinder. Luna endlich fährt, von zwei Pferden gezogen, durch die Luft; sie hält die Mondsichel in der Rechten.

Auch die Holzschnittillustrationen der ältesten in Venedig gedruckten Ausgabe von Dante's göttlicher Comödie [32]) vom Jahre 1491 und von 1493 gehören hierher. Die dargestellten Gottheiten sind der Mehrzahl nach in der Vorderansicht, frei im Luftraume schwebend, aufrecht und von zahlreichen Sternen umgeben zu sehen; nur Venus ist sitzend abgebildet, Luna fehlt ganz, und Apollo, im Profil dargestellt, lenkt sein Viergespann. In der Nähe der Götter befinden sich regelmässig Dante und Beatrice, letztere in einer Art Strahlenmandorla, ausserdem zahlreiche selige Geister, als nackte Kinder aufgefasst, knieend, singend und die Hände zum Gebet gefaltet. Was die einzelnen Gottheiten betrifft, so ist Mercur in leichte ritterliche Tracht gekleidet; er trägt Flügelschuhe, in der Rechten den Schlangenstab, auf dem Kopfe den Petasus und auf der Brust einen Stern [33]). Venus ist, wie bereits angedeutet, thronend und in vollständiger Bekleidung, mit Krone auf dem Kopf und Stern auf der Brust, auf Strahlenbüscheln sitzend, dargestellt; man könnte glauben, die Himmelskönigin ohne Kind vor sich zu haben [34]). Apollo, ebenfalls bekleidet, lenkt seine ruhig schreitenden Rosse; er hält die Sonnenscheibe in der linken Hand und trägt eine nicht leicht definirbare Kopfbedeckung [35]). Mars erscheint wieder ritterlich, die Linke in die Seite gestemmt, in der Rechten eine nicht ganz deutliche Waffe, eher Stab als Schwert, auf der Brust einen Stern [36]). Jupiter, ebenfalls mit Stern, ist königlich gekleidet; seine Rechte hält ein Schwert, die Linke seltsamerweise ein Buch, das Haupt bedeckt eine Krone, und neben ihm sitzt der Adler [37]). Saturn endlich, ebenfalls königlich, mit Krone, Mantel und Sense, hält mit der Linken einen nicht mehr ganz jungen bekleideten Knaben [38]); ob er denselben im Paradiese zu verschlingen gedenkt,

---

[31]) Abgebildet in den Mittheilungen der k. k. Central-Comm., Bd. V, S. 99.

[32]) La comedia di Dante col commento di Landino. Venesia (Petro Cremonese dito Veronese) 1491, Fol. Ebenda (Matheo de Chodecka da Parma) 1493, Fol.

[33]) Fol. CCXXXVI der Ausgabe von 1493.

[34]) Ebenda Fol. CCXXXXII.

[35]) Ebenda CCXXXXVII.

[36]) Ebenda Fol. CCLV.

[37]) Ebenda Fol. CCLXVII.

[38]) Ebenda CCLXXII.

lassen wir dahingestellt. Auf einem spätern Holzschnitte [39]) kehrt der Gott wieder, jedoch nicht als Hauptfigur, sondern nur klein, am Leibe des zum Thierkreis gehörigen Löwen angebracht.

Die zwischen 1471 und 1493 gemalten, im vorigen Jahrhundert übertünchten, seit 1840 aber wieder von der Tünche befreiten Fresken des Palastes Schifanoja in Ferrara, Werke der ferraresischen Maler Galasso, Zoppo, Tura, Cossa und Costa, gehören ebenfalls hierher. Es handelt sich um Wände, welche in drei Friese getheilt sind, die ihrerseits wieder in je vier rechteckige Felder zerfallen; den Antheil der Maler im Einzelnen zu bestimmen, ist jetzt nicht mehr möglich. Von diesen Friesen enthält nun der unterste jeweilen Thaten des Herzogs Borso von Ferrara, der mittlere die Zeichen des Thierkreises und der oberste, mit welchem wir es allein zu thun haben, die Bilder heidnischer Gottheiten. Leider fehlt es auch hier gerade wie bei den paduanischen Fresken oder bei den später zu erwähnenden Deckengemälden des Cambio von Perugia an Reproductionen. Im Uebrigen finden wir neben den eigentlichen Planetengöttern Venus, Apollo, Mercur und Jupiter noch Minerva, Ceres und Vulcan. Sämmtliche Gottheiten mit Ausnahme Vulcans erscheinen auf Wagen, von verschiedenen Thieren gezogen und von zahlreichen Nebenfiguren umgeben, unter welchen einzelne wieder dem griechischen Mythus angehören.

Den Wagen der Minerva ziehen Einhörner, die Göttin, zwischen gelehrten Juristen und webenden Frauen angebracht, hält in der Rechten eine Lanze, in der Linken ein Buch. Venus, von Schwänen gezogen, hat den Mars zu Füssen; unter den sie umgebenden Gruppen befinden sich u. a. die drei Grazien und, mehr symbolisch bedeutsam, Tauben und Kaninchen, letztere als Sinnbilder der Fruchtbarkeit. Apollo, von vier Rossen gezogen, trägt Krone und Kugel, die Zügel seines Wagens hält Aurora. Vor Mercur's Wagen schreiten zwei Hähne, im Hintergrund ist der enthauptete Argus u. a. sichtbar. Der Wagen Jupiter's wird hier nicht von Adlern, sondern von Löwen gezogen. Ueber dem Bilde der Jungfrau ist die Göttin Ceres in Umgebungen, welche auf die Ernte Bezug haben, dargestellt, wozu im Hintergrunde der Raub der Proserpina kommt, über dem der Wage endlich Vulcan in einer Grotte mit schmiedenden Cyclopen [40]).

An der Grenze unseres Zeitraums stehen endlich die etwa ums Jahr 1500 vollendeten Fresken des Pietro Perugino an der Decke des Cambio von Perugia [41]). Der Künstler hat sich, wie Vasari ausdrücklich hervorhebt, an die überlieferte Darstellungsweise gehalten: i sette pianeti tirati sopra certi carri da diversi animali, secondo l'uso vecchio [42]). Die Zugthiere sind in der That die sonst üblichen, ebenso wenig fehlen die üblichen Nebenfiguren von Jupiter und Venus, Ganymed und Amor. Den Mittelpunkt der fahrenden

[39]) Ebenda CCLXXIIII.

[40]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienisch. Malerei, deutsch von M. Jordan, Bd. V, S. 571—573.

[41]) Ebenda, Bd. IV, S. 223. — Jordan, Pietro Perugino, S. 23.

[42]) Opere. Firenze 1822, vol. II, p. 525.

Götter bildet entschieden Apollo; er stürmt auf seiner Biga feurig vorwärts, eine jugendliche Figur, deren Kopf schon auf ein antikes Vorbild hinzuweisen scheint; die übrigen gruppiren sich, sämmtlich auf Wagen, in kleinerem Maassstab um ihn herum. Perugino hat übrigens seine Aufgabe im Einzelnen selbständig und künstlerisch frei zu lösen und sich gewissermassen über das Schablonenhafte zu erheben gewusst. Jupiter's Oberkörper ist z. B. wie auf den meisten antiken Darstellungen nackt, Mercur steht bloss auf einem Bein, Mars hat mit der Bändigung seiner feurigen Rosse vollauf zu thun; die Wagen Saturn's und Luna's bewegen sich hingegen gemächlich, und Mercur's Hähne schreiten gravitätisch. Zu der vollen künstlerischen Freiheit, mit welcher die Planetengötter in der Capella Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom nach Zeichnungen Raphael's in Mosaik dargestellt sind, ist Perugino freilich noch nicht durchgedrungen. —

Während die älteste in Venedig erschienene Ausgabe von Dante's göttlicher Comödie wegen der Planetengötter hier erwähnt werden musste, enthält eine noch ältere 1481 in Florenz gedruckte unter den Illustrationen zur Hölle mehrere hierher gehörige Bilder. Das Buch selbst ist jetzt sehr selten [43]); die dem antiken Mythus entnommenen Figuren desselben tragen in weit höherem Grade den Stempel des mittelalterlichen Dämonenglaubens als den der Antike. So gleich das Bild Charon's als Illustration zum dritten Gesang. In einer ziemlich kleinen Barke sitzt ein Geschöpf, welches viel mehr an einen grossen Affen als an ein menschliches Wesen erinnert; haarig, geflügelt, mit langen Ohren, dicker, stumpfer Nase und übergrossem Maul sitzt dasselbe da, in jeder Hand ein Ruder haltend [44]). Auch bei Cerberus, in der Illustration zum sechsten Gesang, ist das dämonische Element sowohl durch den menschlich geformten mittlern Kopf als durch die langen Krallen der affenartigen Arme und der vogelartigen Füsse vertreten [45]). Wahrhaft entsetzlich aber sieht Pluto im siebenten Gesang aus. Von dem düster blickenden, aber doch rein menschlich gestalteten Beherrscher der Unterwelt, wie ihn die Antike kennt, findet sich hier keine Spur. Wir sehen vielmehr an seiner Stelle ein an Charon erinnerndes Ungethüm mit langen Ohren, weit aufgerissenem Rachen, spitzem Kinnbart und Drachenflügeln auf dem Rücken; dazu kommen noch spitze Klauen an den thierisch geformten Händen und Füssen, sowie ein dicker Schwanz. Auf dem Bilde zum neunten Gesang fällt das Dämonische weniger auf, weil die Schlangenhaare schon im Alterthum zu den wesentlichen Requisiten der daselbst abgebildeten Meduse gehören; doch hat der Künstler den unheimlichen Eindruck dadurch zu steigern gewusst, dass er ihr einen ebenfalls mit einem Schlangenkopf geschmückten Schild gab. Die Kentauren zum zwölften Gesang schliessen sich der herkömmlichen Vorstellungen an;

---

[43]) Ich verdanke Herrn A. Göldlin von Tiefenau die Pausen der in dem Exemplare der k. k. Hofbibliothek in Wien vorhandenen Holzschnitte, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank ausspreche; mehrere derselben existiren übrigens in Reproductionen.

[44]) Abgebildet in der Bibliotheca Spenceriana IV, nach p. 114.

[45]) Ebenda IV, vor p. 115.

daneben ist aber auch Minotaurus nach der seit dem Mittelalter herrschenden Auffassungsweise kentaurenhaft dargestellt[46]). Besonders interessant ist endlich das Bild zum siebzehnten Gesange mit der Figur des Geryon. Freilich ist es nicht der aus drei zusammengewachsenen Leibern bestehende Mann, der τρισώματος oder tergeminus mit drei Köpfen und sechs Händen, wie ihn Stesichorus, Apollodor u. A.[47]) beschreiben, dafür aber ein kaum weniger seltsames Gebilde. Auf einem mit mancherlei Knoten und Scheiben bedeckten Schlangenleibe mit gabelförmig auslaufendem Schweif und Krallenfüssen, welche an einen Löwen erinnern, sitzt nämlich ein bärtiges menschliches Haupt, von einer Krone bedeckt. Der Künstler folgte nämlich, statt sich an die Schriftsteller des Alterthums zu halten, ganz einfach dem Dichter, dessen Werk er zu illustriren hatte[48]), und fügte bloss die Krone nach eigenem Ermessen hinzu. Auf dem Rücken des Ungethüms sitzt Virgil, und in der Tiefe ist jenes theilweise nochmals sichtbar, hat aber jetzt beide Dichter auf dem Rücken[49]).

An und für sich beruhen diese Kupferstiche auf den Zeichnungen des Sandro Botticelli; doch müssen diese Stiche Baldini's oder wer sie sonst angefertigt haben mag, als Vergröberungen und mehr oder weniger handwerkliche Copien bezeichnet werden; die Composition ist hie und da, aber niemals zu ihrem Vortheil verändert, manche Figuren sind weggelassen oder in den Details anders behandelt.

Während z. B. in der Zeichnung Botticelli's zum neunten Gesang der Hölle Gorgo auf dem flammenden Thorthurm der Höllenstadt erscheint, wird sie im Kupferstich von 1481 von rechts her von einem Teufel gebracht. Der gleich der vorigen im Vatican befindlichen Zeichnung zum zwölften Gesang der Hölle schliesst sich hingegen der Kupferstich im Gegensinne ziemlich genau an. Auf der Zeichnung zum siebzehnten Gesang endlich kommt Geryon viermal vor, während der Kupferstich dessen Figur nur zweimal enthält, ganz abgesehen von andern Reductionen des anwesenden Personals. Die gifterfüllte Gabel, in welche der Schwanz des Ungethüms endigt, und welche an einen Scorpion erinnert, ist auf dem Stiche kaum wahrnehmbar, während andererseits die Zackenkrone auf Geryons' Kopf vom Stecher herrührt[50]).

In den Venezianer Drucken aus dem letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts sieht Charon ebenfalls sehr thierisch aus; nackt, gehörnt und mit einem langen Schwanze versehen, steht er in seiner Barke und bewegt dieselbe

---

[46]) Abgebildet bei Ottley, An inquiry into the origine and early history of engraving, vol. I, p. 420.

[47]) Schol. Hesiod. theog. 287. — Apollodor ed. Hercher 2, 5, 10, 2.

[48]) Inferno, c. XVII, V. 10 ff.

[49]) Abgebildet bei Strutt, Biogr. Dictionary I, pl. VII.

[50]) Vergl. »Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Comödie. Nach den Originalen im königl. Kupferstichcabinet zu Berlin, herausg. von Fr. Lippmann« (84 Blatt nebst den 18 Kupferstichen des Baldini und einem beschreibenden Text) und »Die acht Handzeichnungen des S. Botticelli zu Dante's Göttl. Comödie im Vatican u. s. w. herausg. von Josef Strzygowski«, Berlin 1887, Fol. Dazu vergl. Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, Bd, IV, S. 63—72 (v. Lippmann).

mit seinem Ruder vorwärts[51]). Noch entsetzlicher ist aber Minos dargestellt. Man denke sich einen nackten thronenden Teufel, ausgestattet mit allen Abnormitäten, welche der mittelalterliche Dämonenglaube dem Fürsten der Finsterniss zu geben liebte: Hörner, Drachenflügel am Rücken, Vogelkrallen statt der Füsse, einen mit einem Schlangenkopf abschliessenden Schwanz; in der Linken hält er das Scepter, die Rechte hat er erhoben. Und diese Figur, welche den vor ihr knieenden Verdammten das Urtheil sprechen soll, thront auf einer riesenhaften Kröte ungefähr von der Grösse eines Hundes![52]) Dazu kommen ferner einige bärtige, mit Pfeil und Bogen bewaffnete Kentauren mit langen, aber sehr dünnen, beinahe löwenartigen Schweifen[53]), sowie eine Harpyje auf einem blätterlosen Baum[54]), letztere mit schuppigem Leib, Drachenflügeln, Vogelbeinen und menschlichem Kopf. Geryon endlich ist eine ziemlich genaue Copie des in der eben besprochenen Florentiner Ausgabe befindlichen[55]).

Natürlich fehlt es neben den eben erwähnten Bildercyclen auch nicht an einzelnen mythologischen Scenen, welche man in Ermanglung bestimmter Künstlernamen immer noch unter dem Baldini's zu gruppiren genöthigt ist. Zu diesen gehört u. a. der Kupferstich, welcher Theseus und Ariadne zum Gegenstande hat. Theseus steht in kostbarer Rüstung und mit übergeworfenem Mantel da; ein Helm mit stattlichem Federbusch und zwei Flügeln neben demselben bedeckt sein Haupt. In der Rechten hält er eine Keule, die Linke greift nach den drei Fadenknäueln, welche ihm Ariadne in ihrem aufgeschürzten Kleid anbietet. Letztere erinnert in ihrer Tracht, mit der Flügelbinde auf dem Kopf und dem in üppigen Locken herabwallenden Haar lebhaft an die Venus unter den im Wagen fahrenden Planetengottheiten. Links, etwas weiter rückwärts, ist Theseus noch einmal sichtbar; er tritt gerade in das Labyrinth, nachdem er das Fadenende an einem eisernen Ring in der Mauer befestigt hat. Im Hintergrund ist das Meer und in demselben die Insel Naxos sichtbar. Ariadne tritt hier dem Beschauer noch viermal entgegen, zunächst ein Tuch an einem Stabe schwenkend, dann im Wasser, in das sie sich aus Verzweiflung gestürzt hat, wobei nur noch ihre Beine und ihr Stab herausschauen, von Amor wieder herausgezogen und endlich von ebendemselben in den Olymp getragen. Zuletzt sieht man noch die Königsburg von Athen und den König Aegeus, welcher sich ins Meer stürzt[56]). Es folgen sodann Bacchus und Ariadne auf einem Wagen, welcher aus einem Weinstocke gezimmert und reich mit Trauben behängt ist. Zwei Kentauren, von welchen der eine auf der Flöte und der andere auf einer Leier spielt, ziehen denselben;

---

[51]) Fol. XVIII der Ausgabe von 1493.

[52]) Ebenda Fol. XXXI.

[53]) Ebenda Fol. LXII.

[54]) Ebenda Fol. LXVI.

[55]) Ebenda Fol. LXXX.

[56]) Kolloff a. a. O. II, 588, Nr. 53. Dazu H. Delaborde, La gravure, p. 71, Fig. 21.

vorn auf dem Wagen befindet sich ein kleiner Satyr, hinter diesem aber eine Bacchantin, welche ein erlegtes Wild trägt[57]).

Auch Amor spielt, in der Art der alexandrinischen Kunst mehr oder weniger genrehaft aufgefasst, von jetzt an eine nicht ganz unbedeutende Rolle. Er erscheint gehend, auf einem Adler oder auf einem Delphin reitend, gefesselt und mit verbundenen Augen auf einer Klippe sitzend. In einem Weinberge sind sogar nicht weniger als zehn Amorine beschäftigt, indem sie die Kelter treten, Trauben lesen, auf einem Fasse sitzen und aus demselben mittelst eines Halmes Wein ziehen u. s. w.[58]).

Ferner nimmt die Darstellung des Parisurtheils jetzt ebenfalls grössere Dimensionen an und bildet gleich den eben erwähnten Amorinen den Uebergang zur eigentlichen Renaissancekunst[59]). Freilich fehlt es hier, wie es in der Natur solcher Uebergangsperioden liegt, nicht an mancherlei Widersprüchen. Neben den nackten Göttinnen erscheint etwa Paris noch in der vollen Rüstung eines spätmittelalterlichen Ritters, wozu dann auch Mercur's Heroldsrock nicht übel passt; anderwärts erscheint er aber auch als Hirt mit seinem Hunde.

Auch Apollo und die Musen sind als Bestandtheile des schon früher namhaft gemachten »Lehrbilderbuchs« zu erwähnen. Der Gott, im Zeitcostüm und mit der dem griechischen Alterthum gleichfalls unbekannten Krone geschmückt, sitzt auf zwei rücklings aneinandergelehnten Schwänen; in der Linken hat er einen Lorbeerzweig und in der Rechten einen Stab, mit welchem er auf eine Weltkugel zu seinen Füssen deutet[60]). Die Musen sind sämmtlich bekleidet, nur Arme und Beine sind unbedeckt, und das Haar wallt ihnen über den Rücken bis in die Nähe der Kniee herab. Da sich das Mittelalter dieselben als Vorsteherinnen der Sphärenharmonien dachte, so erscheinen alle musikalisch thätig, und zwar Kalliope mit der Tuba, Terpsichore mit der Zither, Erato mit einem Tamburin, Polymnia sogar mit einer kleinen Orgel, Thalia mit der Violine, Melpomene mit dem Horn, Euterpe mit der Doppelflöte, Klio endlich auf einem Schwane stehend und singend. Die einzige Ausnahme bildet Urania; sie ist mit dem Compass und einem Bilde des Fixsternhimmels ausgestattet[61]).

Bekannt ist auch der Kupferstich, welcher den Tod des Orpheus darstellt und ein Unicum des Hamburger Museums ist. Orpheus, beinahe nackt und durch sein langes Haar auffallend, liegt am Boden; er stützt die Rechte auf die Erde und streckt die Linke in der Richtung nach seinem Kopf aus, als ob er die ihm zugedachten Schläge von sich abhalten wollte; die ganze Figur macht einen entschieden steifen Eindruck. Auf jeder Seite des Unglücklichen steht ein bekleidetes Weib mit entblössten Armen und Beinen; beide holen mit einem Prügel zum Schlag aus. Im Vordergrunde liegt die Leier des Sängers am Boden, links erhebt sich ein sehr schematisch behandelter Baum,

---

[57]) Kolloff II, 588, 54.

[58]) Ebenda 589, 59—62, 63.

[59]) Ebenda 588, 55 u. 56; 589, 57 u. 58.

[60]) Ebenda II, 593, 83.

[61]) Ebenda 592, 74 und 593, 75—82.

vor welchem ein Knäblein entsetzt flieht. Im Hintergrunde des sehr breit gehaltenen Bildes steht eine Stadt oder Burg auf einem kahlen Felsen, alles steif und unpoetisch; flatternde Vögel beleben die Luft und isolirte Grasbüschel die Erde[62]. Weit vollendeter ist die ebenfalls in Hamburg befindliche Zeichnung Dürer's vom Jahre 1494, in welcher der italienische Stich in durchaus freier Weise copirt erscheint. Aus dem Breitbild ist hier ein Hochbild geworden, und die ganze Handlung erscheint in Folge dessen viel concentrirter. Die Weiber stehen näher bei Orpheus und sind geschickter drapirt, Orpheus selbst ist ausdrucksvoller und weniger steif; an die Stelle der Leier ist eine Harfe getreten, und der landschaftliche Hintergrund ist weit poetischer aufgefasst[63].

Unter den Holzschnittillustrationen italienischer Drucke aus den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts kommt hier zunächst der 1485 in Neapel erschienene Aesop des Tuppo[64] in Betracht. Ueber den einzelnen Holzschnitten desselben ist jeweilen in einem Halbbogen eine That des Hercules weiss auf schwarzem, durch mancherlei Ornament belebtem Grunde dargestellt. Leider ist mir von diesen nur das Bild, welches den Kampf mit Antäus darstellt, zugänglich[65]. Die Darstellung ist eine sehr prägnante: der von Hercules in der Höhe gehaltene Riese drückt den Kopf seines Gegners mit der Rechten von oben herab und mit der Linken von unten herauf; sein Gesicht zeigt den äussersten Grad realistischer Hässlichkeit.

Nur wenige Jahre jünger ist das Titelblatt der Sphaera mundi des Johannes von Sacrobosco, welche in Venedig zuerst 1488 und dann wieder 1490 erschien[66]. In der Mitte desselben thront eine bekleidete Frau, die Astronomie, zu ihrer Linken sitzt in seltsamer, halb morgenländischer Tracht mit aufgeschlagenem Buche Ptolemäus, als langbärtiger Greis dargestellt. Zu ihrer Rechten aber steht ein ganz nacktes Weib mit lang herabwallendem Haar und bekränzter Stirn, die Muse Urania; sie fasst mit der Rechten einen schmalen Gewandstreifen, der ihr den Unterleib nothdürftig bedeckt, die erhobene Linke aber hält sie vor ihr Angesicht, wohl um den gestirnten Himmel besser betrachten zu können; mit einem Attribut ist sie nicht versehen. Wieder etwas jünger ist der Kampf zwischen Theseus und Minotaurus auf dem Titelholzschnitte der 1491 und 1496 bei Bartholomäus de Zanis erschienenen Ausgabe der Biographien Plutarch's[67]. Auch hier ist Minotaurus als vierfüssiges Thier mit menschlichem Oberleib und Kopf dargestellt, und der dadurch hervorgerufene kentaurenhafte Eindruck wird durch die schlanken Formen seiner thierischen Hälfte noch verstärkt, während die gespaltenen

---

62) Ephrussi, A. Dürer et ses desseins, Bild zu p. 20.

63) Ebenda zu p. 24.

64) Hain Nr. 353.

65) Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml., Bd. III, S. 11.

66) Hain 14112 u. 14113.

67) Ebenda 13130. Beide Holzschnitte sind reproducirt in der Abbandlung des Duc de Rivoli: A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du XVe siècle.

Hufe allerdings seiner wirklichen Natur entsprechen. Theseus ist beinahe nackt, nur Schultern, Lenden und Kniee sind durch Bruchstücke einer Rüstung bedeckt; in der Rechten hält er ein blosses Schwert, dessen Scheide zu seinen Füssen liegt, und mit der Linken packt er seinen Gegner am Schopf; die Waffe des Letztern ist ein blosser Prügel. Das Labyrinth besteht aus einem runden umzäunten Platz. Im Hintergrunde sind Zuschauer sichtbar, links, an ihrer Krone kenntlich, Ariadne mit einigen Jungfrauen, rechts auf der Seite des Minotaurus, drei Rinder; in der Mitte erhebt sich eine Burg.

Einige andere mit Holzschnitten versehene italienische Drucke aus dem letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts stehen schon ganz unter dem Einflusse der Renaissance. So die 1497 bei Giovanni Rosso in Venedig gedruckte italienische Ausgabe von Ovid's Metamorphosen[68]) und namentlich die dem Francesco Colonna zugeschriebene »Hypnerotomachia di Poliphilo, cioè pugna d'Amore in sogno«, zuerst 1499 in Venedig gedruckt und später mit den nämlichen Bildern 1545 ebendaselbst neu herausgegeben[69]).

Was die Tafelbilder des Sandro Botticelli betrifft, so stehen dieselben recht eigentlich auf der Grenze zweier Perioden der Kunst. In einem jetzt in der Akademie von Florenz befindlichen, halb mythologischen, halb allegorischen Bilde des Künstlers, welches den Frühling darstellt, ist Venus reich costümirt, und die tanzenden Grazien tragen ebenfalls Gewänder, wenn auch sehr leichte und durchsichtige[70]). Die Venus Anadyomene in den Uffizien hingegen[71]) scheint sowohl durch ihre Nacktheit als durch ihre an die Venus von Medici erinnernde Haltung schon unter antikem Einflusse zu stehen. Beides war freilich durch die Situation mehr oder weniger geboten, und die Haltung der linken Hand zumal, welche am deutlichsten auf die antike Statue hinweist, findet sich gar nicht selten, z. B. bei Eva in Darstellungen Christi in der Vorhölle. Auch der leise gesenkte Kopf der Göttin mit dem unschuldig sentimentalen Ausdrucke des Gesichts, welcher ebenso wohl einer Madonna angehören könnte, beweist deutlich, wie wenig der Maler vom Geiste der Antike erfasst oder vollends durchdrungen war. Endlich ist nicht zu übersehen, dass die am Ufer die Göttin erwartende Nymphe für jene schon ein Gewand bereit hält. Ein drittes Venusbild des nämlichen Künstlers im königlichen Museum zu Berlin (Nr. 1124) hat neben dem der Uffizien für uns überhaupt keinen besondern Werth. Immerhin wird auch der oberflächlichste Beobachter nicht verkennen, welcher Fortschritt hier über die nur wenige Jahrzehnte ältern mythologischen Truhenbilder hinaus stattgefunden hat, ganz abgesehen natür-

---

[68]) Ovidio metamorphosesos vulgare (in prosa tradotto da Giovanni de' Bonsignori di città di Castello), Venetia (oane rosso vercellese) 1497, Fol. Ebenda (Christ. de Pensa) 1501, Fol.

[69]) Die Zeichnungen für die Holzschnitte wurden früher dem Giovanni Bellini zugeschrieben, neuerdings (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, Bd. III, S. 118) von H. Thode dem Jacopo de' Barbari.

[70]) Abgebildet bei Lützow, Kunstschätze Italiens, S. 253.

[71]) Woltmann u. Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. II, Fig. 186.

lich von den gleichzeitigen in stofflicher Beziehung verwandten Bilder der nördlichen Länder. —

Was die Plastik betrifft, so hat sich dieselbe in Italien viel früher als die Malerei, der Kupferstich und der Holzschnitt unter den Einfluss der Antike gestellt. Die überwiegende Mehrzahl plastischer Kunstwerke, welche an und für sich hierher gehörige Gegenstände darstellen, gehören in Folge dessen schon von der Mitte des 15. Jahrhunderts an ganz zur Kunst der Renaissance. Ein Meister des Uebergangs ist nun allerdings der Sienese Jacopo della Quercia (1371—1438). Nach Della Valle [72]) hätte derselbe am Sockel des Taufbeckens der Johannescapelle des Doms von Siena verschiedene mythologische Figuren angebracht, nämlich Hercules im Kampfe mit einem Kentauren; da aber das Taufbecken gegenwärtig als Altar benutzt wird und in Folge dessen verdeckt ist, so haben die neueren Forscher die Figuren desselben nicht gesehen [73]). Die mythologischen Figuren der alten Bronzethür von S. Peter in Rom und vollends spätere wie die am Colleonidenkmal in Bergamo, an der Façade der Certosa von Pavia, am Nordportal des Doms von Como u. s. w. gehören, wie gesagt, nicht mehr hierher.

---

[72]) Lettere Sanesi II, 157.

[73]) Vergl. Bode in A. v. Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Jahrgang V, S. 32.

Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika.

Von Dr. **Hugo Graf.**

II.

Der alte Dom zu Köln und die Abteikirche zu Werden a. Ruhr.

Nachdem der hessische Boden sich völlig unergiebig erwiesen hat, bleibt zu untersuchen, mit welchem Rechte von der neuesten Theorie auch das fränkische Rheinland als Wiege der kreuzförmigen Basilika in Anspruch genommen wird. Es ist zunächst der Dom zu Köln, welchen Dehio zu den »ältesten uns bekannten Denkmälern dieser Classe« rechnet [1]), indem er hinzufügt, dass man den a. 814 begonnenen Dom als eine Nachahmung der Fuldaer Salvatorkirche betrachte; die Nachrichten seien sehr dunkel [2]). In diese wenigen Worte sind These und Beweis gefasst.

Fällt nun schon der eigenthümliche Gegensatz zwischen der Bestimmtheit der These und dem zugestandenen Dunkel der Nachrichten auf, so müsste der Kölner Dom des 9. Jahrhunderts, als Nachahmung der Fuldaer Salvatorkirche betrachtet, vollends aus der Reihe der kreuzförmigen Basiliken gestrichen werden, welcher Classe ja auch sein angebliches Vorbild selbst nicht angehörte, wie wir im vorigen Abschnitte nachwiesen. Doch beruht überhaupt die Annahme eines solchen Verhältnisses beider Bauten zu einander in keiner Weise auf historischer Grundlage. Unter den Kunsthistorikern war es allein Hch. Otte, welcher in der doppelchörigen Anlage des alten Kölner Domes einen Einfluss Fuldas erkennen wollte [3]); Dehio hat diese Annahme ohne weitere Untersuchung und Beweisführung auch auf die Gesammtform des Kölner Domes ausgedehnt, um diesen sodann als ein »beglaubigtes Beispiel« des Basilikenplanes im Sinne des lateinischen Kreuzes in Anspruch zu nehmen. — In

---

[1]) Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt von G. Dehio und G. von Bezold. Stuttgart 1884, S. 161.

[2]) Ebendas. S. 164.

[3]) Geschichte der deutschen Baukunst, I. Bd., 1874, S. 92.

Wahrheit hätte zugestanden werden müssen, dass wir von dem Dombau des 9. Jahrhunderts sehr wenig wissen und am allerwenigsten, ob er die Kreuzform besass oder nicht. Die Nachrichten sind nicht bloss dunkel, sondern auch äusserst spärlich. Die bis heute noch in den Darstellungen der Kunstgeschichte und der Baugeschichte vorgebrachte Meinung von dem alten Kölner Dome, lediglich eine Fortschleppung der durch Gelenius, Fiorillo und Boisserée in Geltung gesetzten Ansichten, ist als antiquirt zu bezeichnen und enthält Missverständnisse und Willkür, wie L. Ennen und H. Düntzer schon vor längerer Zeit nachwiesen. Was sich auf Grund einer sorgfältigen Prüfung des urkundlichen Materials aussagen lässt, beschränkt sich auf Folgendes. Nach einer nicht genügend verbürgten Tradition soll Erzbischof Hildebold (799—819) den ersten Bau an der jetzigen Stätte begonnen haben. Im Jahre 857 erscheint das Gebäude vollendet, mit Glocken ausgestattet und in gottesdienstlichem Gebrauche, also auch bereits im Besitze der Weihe; es hatte vermuthlich zwei Chöre, einen östlichen, dem hl. Petrus gewidmeten, und einen westlichen mit der Widmung an die hl. Maria. Um die gleiche Zeit liess Erzbischof Gunthar das Innere mit Wandgemälden schmücken. Nach Absetzung dieses in den päpstlichen Bann gerathenen Kirchenfürsten fand unter seinem Nachfolger Willibert im Jahre 873 eine neue Weihe statt. Im Jahre 881 fiel der Dom der Zerstörungswuth der Normannen zum Opfer und lag noch 883 in Schutt, worauf Willibert einen Neubau unternahm, über dessen Gestalt uns jede Auskunft fehlt. — Das ist alles, was die Nachrichten unmittelbar wie mittelbar von dem Bau des 9. Jahrhunderts auszusagen gestatten; für die kreuzförmige Anlage bietet die ganze ältere Geschichte des Kölner Domes bis zum gothischen Neubau des 13. Jahrhunderts kein sicheres Zeugniss.

Der Bau, um welchen es sich hier handelt, liegt nach Anfang, Fortgang und Vollendung in einem wohl nie zu erhellenden Dunkel. Die üblichen Ansätze des Beginnes auf 814 und der Vollendung auf 873 sind ohne jegliche historische Gewähr; das erstere Datum ruht lediglich auf der Autorität Sulpiz Boisserée's und ist jedenfalls unrichtig; es wurde schon von L. Ennen aufgegeben [4]), wenn auch unter Festhalten an der Gründung Hildebold's, welche jedoch ziemlich früher stattfinden musste; denn schon Alcuin, der a. 804 starb, verfasste eine metrische Inschrift für den Petersdom, in welchem Hildebold auf Geheiss Karl's des Gr. den Altar des hl. Petrus mit Metallschmuck bekleiden liess [5]). Von anderer Seite wurde sogar ein Gründungsbau Hildebold's überhaupt bestritten; er gehöre einer verhältnissmässig späten Tradition an, welcher eine ausreichende historische Unterlage fehle. Der alte Dom werde zuerst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts als Basilica Hildeboldi archiepiscopi bezeichnet und erst die Kölner Chronik von 1499 berichte von der Erbauung des

---

[4]) S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, 2. Aufl., München 1842, S. 2. — Vergl. Dr. L. Ennen, Baugeschichte des alten und neuen Domes zu Köln, 1863, S. 1.

[5]) S. Alcuin's Gedicht Ad aram S. Petri apostoli; Migne, Patrologiae cursus compl., Series II. tom. CI. Nr. CXV. col. 756.

Domes durch Hildebold, wovon indessen die älteren Chroniken der Erzbischöfe von Köln nichts wissen [6]).

Mit dem Bau Hildebold's kann also nicht als mit einer gesicherten Thatsache gerechnet werden, und noch weniger zutreffend erscheint der übliche Ansatz des Jahres 873 für die Vollendung und Weihe des Gebäudes. Gemäss einer Nachricht des Annalisten Rudolf von Fulda legte Bischof Altfried von Hildesheim der Provincialsynode zu Mainz im October 857 ein von Erzbischof Gunthar von Köln an ihn gerichtetes Schreiben vor, worin dieser von einer, am 15. September desselben Jahres im Kölner Dome eingetretenen Katastrophe berichtet. Während eines schrecklichen Gewitters strömte alles Volk in höchster Furcht in der Basilika des hl. Petrus zusammen und flehte unter dem Zusammenläuten der Glocken der Kirche einmüthig Gottes Barmherzigkeit an, als plötzlich ein gewaltiger Blitz, einem feurigen Drachen gleich, die Kirche spaltete und durchfuhr und von jener ganzen Menge drei Personen an verschiedenen Stellen mit einem Schlage todt niederstreckte, nämlich einen Priester am Altare des hl. Petrus, einen Diakon am Altare des hl. Dionysius und einen Laien beim Altare der hl. Maria [7]). — Hieraus ergibt sich, dass das Gebäude eingedeckt, mit Glocken ausgestattet und die Weihe wenigstens an den bezeichneten Altären bereits vollzogen war, da sie ohne diese Voraussetzung nicht in gottesdienstlichen Gebrauch hätten genommen werden können. Es muss also der Ansicht Düntzer's [8]) beigepflichtet werden, dass das Weihedatum 873 nicht die Bauvollendung bezeichnet, sondern vielmehr eine nothwendig gewordene neue Weihe des Domes, welchen Erzbischof Gunthar entweiht hatte; im Jahre 864 mit dem päpstlichen Banne belegt, übte er dennoch die bischöflichen Functionen und alle rituellen Handlungen weiter, wodurch die Entweihung herbeigeführt und unter seinem Nachfolger Willibert (870 ff.) eine neue Weihe des Domes unerlässlich war. Die erste Weihe aber, welche der Uebernahme des Gebäudes in gottesdienstlichen Gebrauch voranging, muss beträchtlich früher und jedenfalls schon vor dem Jahre 857 stattgefunden haben.

Liegt also die Chronologie des alten Domes in Bezug auf Beginn und Vollendung des Baues im Dunkel, so verhält es sich um nichts besser auch in Bezug auf seine Form. Zwar findet man in den kunstgeschichtlichen Büchern bestimmte Angaben über seine doppelchörige Anlage, öfters auch über das Vorhandensein zweier Krypten und Thürme, wie auch über Zahl und Stellung der Fenster [9]); es dient dabei die sogen. »Beschreibung des alten Domes« als

---

[6]) Dr. H. Düntzer, Das Capitol, die Marienkirche und der alte Dom zu Köln, in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 1866, S. 102 ff.

[7]) S. Annalium Fuldens. pars 2. auctore Ruodolfo ad ann. 857 bei Pertz, M. G. h. I. p. 370.

[8]) a. a. O. S. 108 f.

[9]) S. z. B. C. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, Mittelalter, Bd. I. 2. Aufl., 1869, S. 550. — H. Otte, Gesch. d. deutschen Baukunst, 1874, S. 92, worauf auch noch in dem Handbuch der Kunstarchäologie, 5. Aufl., Bd. I. 1883, S. 57 zurückgewiesen wird.

Grundlage, welche zum ersten Male von Gelenius [10]) zu dem Bau des 9. Jahrhunderts in Bezug gesetzt, in diesem Sinne von Fiorillo [11]) und S. Boisserée [12]) übernommen ward und bei den Späteren in Geltung blieb. Dr. L. Ennen, Archivar der Stadt Köln, hat jedoch längst die Unstatthaftigkeit dieses Verfahrens dargethan; er wies darauf hin, dass jene Beschreibung aus Aufzeichnungen eines Domthesaurarius zwischen 1248 und 1295 über die ihm vor dem Brande von 1248 obgelegenen Verpflichtungen zur Instandhaltung der Fenster und Lichter entnommmen ist, die er in der Absicht niederschrieb, sich vor weitergehenden Ansprüchen aus Anlass des grossartigen Neubaues sicher zu stellen [13]); was hier über einzelne Theile des Gebäudes bemerkt wird, betrifft unmittelbar nur den Bestand des 13. Jahrhunderts vor dem Brande, und die Absicht lag ferne, von der anfänglichen Gestalt des alten Domes Nachricht zu geben [14]). Bis auf diese Aufzeichnungen aber sind die Nachrichten sehr dürftig und gewähren keine hinreichenden Anhaltspunkte, um ein Gesammtbild der Bauanlage gewinnen zu können. Ueber Willibert's Neubau nach der Zerstörung durch die Normannen erfahren wir nichts, weshalb auch nicht zu ermessen ist, ob die ursprüngliche Form beibehalten wurde oder damals bereits Aenderungen der Plananlage eintraten; dass solche in späterer Zeit stattfanden, darauf deuten monumentale Fundergebnisse, welche bei Gelegenheit der Abtragung der Kirche St. Mariagraden im Jahre 1817 sich einstellten. Erzbischof Anno II. (1056—1075) hatte diese Stiftskirche östlich zunächst dem Dome erbaut und mit ihm durch Säulengänge verbunden. Bei ihrer Niederlegung nun traten unterhalb ihres Westtheiles, welcher dem Ostchore des Domes zugekehrt war, Reste der Chorapsis eines älteren, zerstörten Baues zu Tage [15]); es erscheint daher nicht ausgeschlossen, dass zu irgend einer früheren Zeit der Ostchor des Domes weiter östlich lag, als zur Zeit der Erbauung von St. Mariagraden. Ennen schliesst hieraus, dass der Hildebold'sche oder Willibert'sche Bau jedenfalls schon zerstört oder niedergelegt war, als der Grundstein von St. Maria ad gradus gelegt wurde, und schreibt dem Erzbischofe Gero (969—976) einen völligen Neubau zu. Sicher aber dürfen wir seinen ernstlichen Zweifel theilen, dass der im 13. Jahrhundert niedergelegte Dom

---

[10]) Aeg. Gelenius, De admir. sacra et civili magnitudine Coloniae, libri IV. Coloniae Agr. 1645. Lib. III. §. IV, p. 231.

[11]) J. D. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste in Deutschland, Bd. I. 1815, S. 394.

[12]) Sulpice Boisserée, Gesch. u. Beschr. des Doms von Köln, 1842, S. 99 ff.

[13]) Dr. L. Ennen, Baugeschichte des alten und neuen Domes zu Köln, 1863, S. 7 ff.; ebenso schon 1862 in einem Auszuge aus dieser Schrift unter dem Titel »Der alte Dom zu Köln«, in den Mitth. der k. k. Central-Commission, Jahrg. VII, Nr. 7, S. 177 ff.; wiederholt in seiner historischen Einleitung zu dem Prachtwerke von Fr. Schmitz, Der Dom zu Köln, seine Construction und Ausstattung. Köln, 1871, S. 10 f.

[14]) In extenso mitgetheilt bei Ennen und Eckertz, Quellen zur Geschichte der Stadt Köln, Bd. II. 1863, Nr. 277, S. 278 f. und Nr. 513, S. 561 ff.

[15]) Ennen, Baugesch. des alten und neuen Domes, S. 3—4.

auch nur in einzelnen Theilen auf Hildebold oder Willibert zurückgeführt werden könne.

Das einzige Formelement, für welches sich, jedoch auf völlig anderem Wege, als es bisher geschah, die Wahrscheinlichkeit seines Vorhandenseins auch schon im Bau des 9. Jahrhunderts gewinnen lässt, ist die doppelchörige Anlage. Ein unmittelbares Zeugniss liegt nicht vor. Das erste indirecte Zeugniss, welches mit anderen Nachrichten in Verbindung die Grundlage zu einem Rückschlusse gewährt, tritt uns in einer baugeschichtlichen Thatsache entgegen, welche an einer entlegenen Stelle in den Jahren 1044 und 1045 eintrat. Als der alte St. Petersdom in Bremen im Jahre 1043 durch Brand zerstört worden war, begann der aus dem Kölner Domcapitel hervorgegangene Erzbischof Bezelinus (Alebrand) einen Neubau nach dem Vorbilde des Kölner Domes; im Laufe des Sommers 1044 wurde der Bau mit solchem Eifer gefördert, dass nicht nur die Fundamente gelegt, sondern auch die Pfeiler und Bögen des Langhauses, sowie die Seitenschiffe aufgeführt wurden [16]). Bezelin starb 1045 und sein Nachfolger Adalbert setzte den Bau fort; er errichtete die Hochwerksmauern, wobei er aber das Vorbild des Kölner Domes verliess und sich demjenigen der Kathedrale zu Benevent anschloss [17]). Im siebenten Jahre nach Beginn des Baues wurde die Westseite aufgeführt, nachdem wohl der Ostchor bereits vollendet war; wohl nach dem Beispiele der Kathedrale zu Benevent, welche von Anfang an der hl. Maria gewidmet war [18]), weihte nun Adalbert den Hochaltar des Sanctuariums derselben Heiligen und überwies dem hl. Petrus, dem ehemaligen Titelheiligen, die Westapsis [19]). Der ursprünglichen Widmung gemäss und nach dem Beispiele des Kölner Domes hätte der Apostelfürst seine Stelle im Sanctuarium einnehmen müssen [20]). Wenn dagegen aus den Angaben Adam's von Bremen durch die Entgegenstellung des Sanctuariums und der westlichen Apsis sich mit Bestimmtheit die doppelchörige Anlage des Domes zu Bremen ergibt, so ist diese jedenfalls nicht von dem italienischen Vorbilde, sondern von dem rheinischen abzuleiten, und es waren für diese Anlage wohl noch die von Erzbischof Bezelin gelegten Fundamente maassgebend. Es kann hieraus geschlossen werden, dass der Kölner Dom vor dem Jahre 1044 die doppelchörige Anlage besass; dieselbe wird freilich erst ziemlich später direct bezeugt und zwar mit der Widmung des Hauptaltares im oberen Chore, d. h. dem Sanctuarium, an den hl. Petrus und eines zweiten Hauptaltares im nie-

---

[16]) M. Adami Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum, lib. II. c. 78. Pertz, M. G. h., SS. VII. p. 334.

[17]) Ibid. lib. III. c. 3, p. 336.

[18]) Johs. de Vita, Antiquitates Beneventanae, II. Romae 1764. Dissertatio V. c. 2. p. 322; c. 5. p. 415.

[19]) Adam. Brem. lib. III, c. 4. Anno tandem septimo incepti operis moles a fronte levata est ac principale sanctuarii altare dedicatum in honore sanctae Mariae. Nam secundum in occidentali absida consecrandum altare disposuit in amore s. Petri, cuius sub invocatione legitur antiqua basilica exstructa. M. G. h., l. c. p. 336 sq.

[20]) Vergl. H. Otte, Gesch. der deutschen Baukunst, S. 192.

deren Chore an die hl. Maria; doch weisen auch Urkunden aus dem 11. Jahrhundert auf eine solche Disposition hin. So treten in der Stiftung des Propstes Wikerus um 1003 bis 1019 die Altäre des hl. Petrus und der hl. Maria als die beiden hauptsächlichsten hervor, wobei der erstere noch einen Vorzug erhält [21]). Im Jahre 1052 zeichnet Papst Leo IX. den Kölner Dom dadurch aus, dass er zu den beiden genannten Hauptaltären je sieben Cardinalpriester creirt [22]). Eine den Kölner Dom darstellende Buchillustration aus dem 11. Jahrhundert bietet Merkmale, welche auf die doppelchörige Anlage deuten [23]). Eine sichere Auskunft erhalten wir aber erst durch die Aufzeichnungen in den Calendarien des Custos und des Thesaurarius der Domkirche aus dem 13. Jahrhundert, welche früher in unkritischer Weise auf den Bau des 9. Jahrhunderts bezogen wurden. In dem einen Calendarium wird berichtet: »Die alte Domkirche (d. h. vor dem Jahre 1248) hatte zwei Chöre und zwei Krypten. Der hohe Chor — superior chorus — war dem hl. Petrus, der niedere Chor — inferior chorus — der zwischen zwei hölzernen Glockenthürmen lag, der hl. Jungfrau Maria geweiht« u. s. w. [24]). In dem zweiten Calendar wird zu verschiedenen Tagen die erforderliche Beleuchtung der beiden Chöre und Krypten angemerkt [25]). Kann aus der Gesammtheit dieser Zeugnisse auf einen gleichartigen Bestand während des 11., 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschlossen werden, so enthält die oben bereits angeführte Nachricht aus dem Jahre 857 Momente, welche die Annahme doppelchöriger Anlage auch schon für den Bau des 9. Jahrhunderts nahelegen. Aus jener Nachricht des Erzbischofs Gunthar an Bischof Altfried erfuhren wir, dass von dem gleichen Blitzstrahle an dem Altare des hl. Petrus ein Priester, beim Altare der hl. Maria aber ein Laie zu Tode getroffen wurde. Letzterer Altar befand sich demnach in dem Theile des Domes, welcher für den Laiencult oder Pfarrdienst bestimmt war; es ergiebt sich somit eine bemerkenswerthe Analogie zu der Beschreibung des Domes aus dem 13. Jahrhundert, welche den Marienaltar dem niederen Chore zuweist, wodurch wohl wie in Hersfeld der Laienchor bezeichnet wird: chorus inferior, quem laicorum appellabant. Der Altar des hl. Petrus dagegen befand sich nach der Angabe der Domcalendarien im hohen oder Priesterchore, und es wird sich dies, da Petrus der Titelheilige war, auch schon im 9. Jahrhundert so verhalten haben; zu dem Priesterchore hatten die Laien keinen Zutritt; hier konnte also auch das Ziel des Blitzes kein Laie, sondern nur ein Cleriker sein, wie denn auch Gunthar an dieser Stelle einen Priester als Opfer bezeichnet. So entsprechen sich die Nachrichten aus dem 9. bis zum 13. Jahrhundert in einer

---

[21]) Th. J. Lacomblet, Archiv f. d. Gesch. des Niederrheins, II. Düsseldorf 1854, S. 16.

[22]) Derselbe, Urkundenbuch f. d. Geschichte des Niederrheins, I. Düsseldorf 1840, Nr. 187, S. 119.

[23]) A. Essenwein, Eine Abbildung des alten Kölner Doms. S. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F., Jahrg. XIX, 1872, S. 210 ff.

[24]) Ennen und Eckertz, Quellen zur Geschichte der Stadt Köln, II. 1863, Nr. 277, 1. S. 278.

[25]) Ebendas. Nr. 513, S. 561—603.

Weise, welche zu der Annahme berechtigt, dass die doppelchörige Anlage des Kölner Domes bereits dem Gründungsbau des 9. Jahrhunderts eigen war und von ihm auf die mehrfachen Wiederherstellungs- oder Neubauten bis zum Abschlusse der romanischen Epoche überging. Dass es der Ostchor war, in welchem der Altar des hl. Petrus im 11. Jahrhundert, wie wohl von Anfang an, seine Stelle hatte, ist aus der Nachricht über die von Erzbischof Adalbert von Bremen unter Abwendung von dem Kölner Vorbilde vorgenommene Aenderung in der Widmung der beiden Chöre seines Domes zu schliessen [26]). Der Ostchor war es wohl auch, welchen Erzbischof Gunthar zwischen 850 und 864 mit Wandgemälden schmücken liess, wie einige von dem Schotten Sedulius verfasste metrische Inschriften bezeugen [27]).

Hiemit sind, soweit wir sehen, alle Mittel erschöpft, welche zu einer Vorstellung von dem Kölner Dome des 9. Jahrhunderts führen können. Sie bleibt eine sehr beschränkte; insbesondere fehlt jedes Anzeichen dafür, dass er die Gestalt der kreuzförmigen Basilika besessen hätte; dieser Plantypus ist selbst für die romanische Epoche bis zum Jahre 1248 nicht nachzuweisen; er kommt in den Angaben der Domcalendarien nicht zum Ausdrucke, und die Pläne, welche hienach Boisserée und Ennen entwarfen, beruhen in dieser wie in manch anderer Hinsicht lediglich auf arbiträrem Ermessen. Die Buchillustration aus dem 11. Jahrhundert lässt zwar eine doppelte Queranlage erkennen, doch bleibt bei der Art der Darstellung unklar, ob die Kreuzform oder die T-Form anzunehmen ist; auch gilt hier das Gleiche wie für die Schlüsse, welche etwa aus der gegenwärtigen Gestalt des Domes zu Bremen auf sein anfängliches Vorbild gezogen werden könnten; es wäre damit unmittelbar nur der Bestand des 11. Jahrhunderts bezeugt, dessen Identität mit dem des 9. Jahrhunderts nicht wahrscheinlich, noch weniger aber zu erweisen ist.

Wenn trotzdem Dehio den Kölner Dom des 9. Jahrhunderts als ein »beglaubigtes Beispiel« der kreuzförmigen Basilika bezeichnete, so geschah dies mit demselben Mangel an Berechtigung, wie bei Fulda und bei Hersfeld.

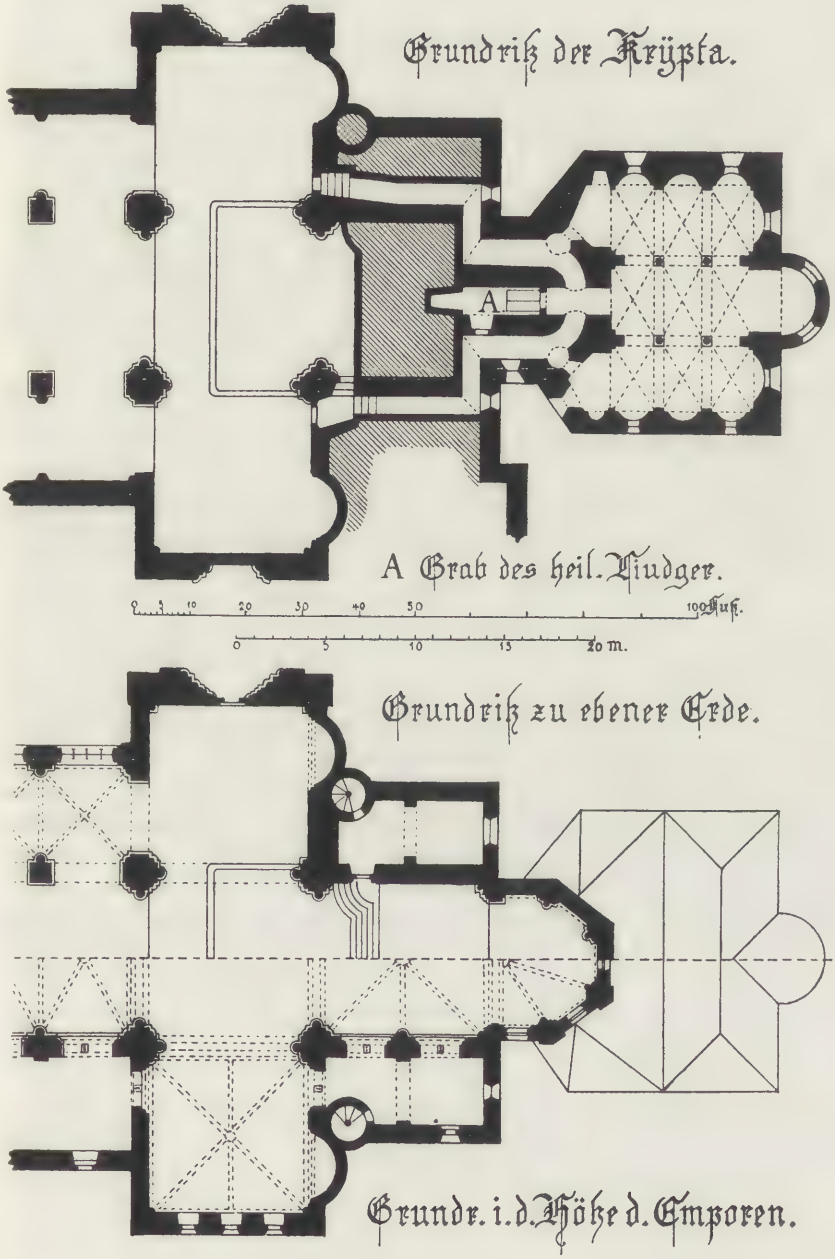
Als zweites Beweisstück für das fränkische Rheinland und als viertes und letztes der ganzen Reihe wird die Abteikirche zu Werden a. Ruhr angeführt. Der noch bestehende Bau rührt zum grössten Theile, nämlich der ganze Ostchor von kreuzförmiger Gestalt und das dreischiffige Langhaus bis auf einige Theile der Westpartie, von dem Neubau des Abtes Albert von Goer in den Jahren 1257 bis 1275 her und bildet eines der spätesten Beispiele des niederrheinischen Uebergangsstiles. Wesentlich älter erscheint nach ihren Stil-

---

[26]) Dies ist auch die vorherrschende Ansicht der Autoren von Boisserée bis auf Otte; nur bei Ennen begegnen wir der Inconsequenz, dass er dem hl. Petrus an einer Stelle den Westchor — s. Baugeschichte des alten u. neuen Domes, S. 1; Mitth. der k. k. Central-Comm., 1862, S. 178 — an anderer Stelle aber den Ostchor zuertheilt — s. Baugesch., S. 8 f.; Mitth. der C.-Comm., S. 184, nebst Grundriss.

[27]) Dr. C. P. Bock, Die bildliche Ausschmückung des alten Domes in Köln. S. Christliche Kunstblätter, Organ des christlichen Kunstvereins der Erzdiöcese Freiburg; Beilage zum Freiburger Kirchenblatte, 1868, Nr. 77, S. 113 ff., und danach Ennen in der historischen Einleitung bei Schmitz, S. 4.

Chor und Krypta der Abteikirche zu Werden a/Ruhr.



merkmalen die östlich von der Kirche freiliegende, mit deren Ostapsis zusammengebaute stattliche Krypta [28]). Sie wird durch neun (3 × 3) Joche mit grätigen Kreuzgewölben gebildet, besitzt eine kleine östliche Apsis und steht westlich in Verbindung mit der kleineren und schlichteren Krypta unter dem Ostchore der Abteikirche. Die letztere, innere Krypta bildet den Angelpunkt unserer Untersuchung; sie besteht aus einem mittleren, engen, tonnengewölbten Gange, welcher sich in der Richtung der Mittelaxe der Kirche unter der Apsis und noch auf eine kurze Strecke unter dem Sanctuarium hinzieht; er bildet die Grabkammer des Gründers der Abtei, des hl. Liudger, und umschliesst noch den steinernen Sarg, worin der Heilige nach seinem Tode beigesetzt ward. Diese innere Grabkammer wird von einem ebenso schlichten Umgange in Halbkreisform umgeben, dessen äussere Wand aus der Fundamentmauer der fünfseitigen Apsis besteht; er zieht sich sodann, im rechten Winkel gebrochen, geradlinig beiderseits an den Fundamentmauern des östlichen Kreuzarmes oder Sanctuariums zum Querhause hin und findet seine Zugänge aus der Kirche unmittelbar seitwärts der beiden östlichen Vierungspfeiler. Es ist hieraus leicht zu ersehen, dass die Disposition dieses Umganges und seiner Zugänge ganz und gar von der Gestalt des Oberbaues abhängig ist. Andererseits aber ist die Anlage und der Aufbau dieser inneren Krypta und ihres Umganges so einfach und den Kryptenanlagen der altchristlichen und der karolingischen Epoche so ähnlich, dass der Schluss auf ein weit höheres Alter als das des jetzigen Kirchengebäudes sehr nahe liegt. Aeltere Forscher brachten auch bereits diesen Eindruck, jedoch nicht ohne Vorbehalt, zur Geltung. Ferdinand v. Quast äusserte sich [29]): »Das Grab des hl. Gründers der Abtei sind wir wohl geneigt, noch als ein Werk des 9. Jahrhunderts anzuerkennen, wahrscheinlich als Rest der im Jahre 875 geweihten Kirche, obschon ein so einfacher Bautheil ohne alles Detail an sich schwer zu bestimmen und uns wohl bewusst ist, dass zwei Jahrhunderte später eine neue Deposition des Heiligen stattfand.« In ganz ähnlichem Sinne sprach sich Otte aus [30]). Viel unbedenklicher giebt sich Dehio jenem Eindrucke hin und hegt keinen Zweifel, dass wir hier einen Rest des a. 875 geweihten Baues vor uns haben [31]); er geht noch weiter und findet »für den Chor und die Ostmauer des Transseptes die Grundlinien des Primärbaues durch die Krypta festgestellt« [32]). Demnach sind auch im Grundrisse Fig. 4a auf Taf. 42 der »kirchlichen Baukunst des Abendlandes« nicht nur die Mauern der Krypta, sondern auch die Ostwände der Kreuzarme nebst ihren segmentförmigen, durch die zu den Emporen des Sanctuariums führenden runden Treppenthürme ganz zur Seite gedrängten Apsiden im Unterschiede von den

[28]) S. nebenstehend die Grundrisse der Krypten und des Chores nach der »Zeitschrift für Bauwesen«, Jahrg. VII, Berlin 1857, Atlas, Taf. 20.

[29]) S. dessen Besprechung des Büchleins von H. Geck, Die Abteikirche zu Werden, in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Bd. I. 1856, S. 47 ff.

[30]) Geschichte der deutschen Baukunst, S. 202.

[31]) a. a. O. S. 193.

[32]) a. a. O. S. 194.

übrigen schraffirten Theilen des Grundrisses schwarz bezeichnet, obwohl sich eine derartige Disposition nicht vor dem 11. Jahrhundert nachweisen lässt. Eine Art historischer Begründung sucht Dehio mit der Bemerkung zu bieten, dass von dem Brande von 1119 bis rückwärts zur Weihe 875 von einer baulichen Veränderung nichts bekannt sei; so liege in der That kein Grund vor, daran zu zweifeln, dass die Krypta noch ein Rest des Stiftungsbaues sei [33]. Wäre diese Bemerkung zutreffend, so würde sie freilich immer noch nicht jene Bestimmtheit des Schlusses gestatten, um den Gründungsbau von Werden als ein beglaubigtes Beispiel der kreuzförmigen Basilika bezeichnen und ihn zur Stütze einer Theorie von der Entstehung dieser Planform verwenden zu können. Aber Dehio's Bemerkung ist überhaupt unrichtig, und die Nachrichten bezeugen mit vollster Bestimmtheit, dass die gegenwärtig noch vorhandene innere Krypta wie der über ihr sich erhebende Chor, auch seiner Grundform nach, einer eingreifenden Bauveränderung entstammen, wobei der Chor des Gründungsbaues, der sogar eine andere Lage hatte, völlig verschwand.

Das Leben des hl. Liudger, des Gründers des Klosters und der Kirche von Werden, ward zum erstenmal von Altfried beschrieben, seinem vierten Nachfolger als Abt von Werden (840 bis 849) [34]. Dieser berichtet, dass der Leib des Heiligen nach seinem Tode im Jahre 809, dem eigenen Wunsche entsprechend, an einer auch von ihm selbst bezeichneten Stelle ausserhalb der Kirche, östlich von ihr bestattet wurde [35]; es erschien ihm unpassend, dass ein menschlicher Leichnam in der geweihten Kirche begraben werde. An dieser Stelle ausserhalb der Kirche wurde sodann eine Krypta erbaut, welche zu Altfrieds Zeit noch nicht vollendet gewesen zu sein scheint. Er bezeichnet sie als eine Halle vor der Thüre der Kirche [36], woraus auch hervorgeht, dass eine Thüre aus dem Ostchore der Kirche zur Krypta führte und letztere in seiner unmittelbaren Nähe lag. Ebenso berichtet Liudger's zweiter Biograph, ein Mönch von Werden, welcher nach 864 schrieb [37], die Kirche sei westlich von der Stelle erbaut worden, welche Liudger für sein Grab bestimmt hatte; an letzterer Stelle ward sein Grabmal und eine dasselbe umschliessende Krypta errichtet [38].

---

[33]) a. a. O. S. 194.

[34]) Vita S. Liudgeri, auctore Altfrido. S. Mon. Germ. hist., Script. II. p. 403 sqq.

[35]) l. c. lib. II. c. 8. p. 414 — extra ecclesiam in parte orientis, ut jusserat ipse.

[36]) Lib. III. c. 6. — in ea porticu, quae est ante basilicae ianuam, infra quam sancti sacerdotis sepulcrum susceptum est.

[37]) In den Mon. Germ. hist. l. c. p. 419 sqq. nur theilweise wiedergegeben; vollständig bei Chr. Brower, Sidera Germaniae, Moguntiae 1616, p. 39 sqq. und hienach bei L. Surius, De probatis Sanctorum historiis, 2. Ausgabe, Köln 1618, Bd. II. p. 254 sqq.

[38]) Lib. II. c. 7; 16; 27; 31. In Cap. 7 wird von einem gelähmten Jünglinge, Helidwin, berichtet, welcher »in der Halle, die vor der Thüre der Kirche liegt und das Grab des heiligen Priesters umgibt« — in ea porticu, quae est ante basilicae ianuam et sancti sacerdotis ambit sepulcrum — völlige Heilung erlangte,

In dieser äusseren Krypta wurde Gottesdienst gehalten, die Heilung Suchenden brachten oft und nicht nur einzeln, sondern auch zu mehreren, Tage und Nächte in ihr zu, und auch Wundererscheinungen werden gemeldet, welche auf eine viel grössere Geräumigkeit schliessen lassen, als sie der inneren, unter dem Chore des jetzigen Kirchengebäudes liegenden Krypta eigen ist, wie schon Brower erkannte [39]).

Dieser Bestand blieb das 9. Jahrhundert hindurch unverändert; noch der dritte Biograph Liudger's, gleichfalls Mönch in Werden, welcher zwischen 890 und 900 schrieb [40]), bezeichnet die Lage der Kirche, wie der Krypta mit dem Grabe in derselben Weise und sogar mit denselben Worten [41]), wie der zweite Biograph, was nur angängig erscheint, wenn inzwischen keine Aenderung eingetreten war.

Aus dem 10. Jahrhundert liegen keine Baunachrichten in Bezug auf die Kirche und die Krypta vor, und die Anlage beider scheint bis nach Mitte des 11. Jahrhunderts keine Veränderung erlitten zu haben. Um diese Zeit aber stürzte die Krypta ein. Abt Gero (1050—1064) baute sie wieder auf und errichtete in ihr vier Altäre, deren Weihe Erzbischof Anno II. von Köln im Jahre 1059 vollzog. Wenn wir erfahren, dass der erste dieser vier Altäre mit der Widmung an die hl. Trinität seinen Platz bei dem Grabe des hl. Liudger hatte mit Rücksicht auf die Andächtigen, welche von weither dasselbe besuchten [42]), so darf hieraus entnommen werden, dass auch Gero's Wiederherstellungsbau der östlichen Krypta noch das Grab umschloss, während es nach dem jetzigen Bestande nicht mehr in dieser, sondern in der inneren Krypta unter der Apsis des Kirchenchores liegt. Die Stilmerkmale der noch bestehenden östlichen Krypta deuten fast durchwegs auf die Epoche des oben erwähnten Wiederherstellungsbaues, und es darf der allgemeinen Annahme beigepflichtet werden, dass uns in ihr, wenigstens zum grössten Theile, Gero's Werk erhalten ist.

Die Angabe H. Otte's, dass im Jahre 1064 die Oberkirche geweiht worden sei, was auf Bauvornahmen an der Abteikirche schliessen liesse, scheint

---

worauf er freudigen Herzens mit Anderen in die Kirche eintrat. Brower, a. a. O. p. 61. — Surius, 2a ed., II. p. 261.

[39]) a. a. O. Notae ad vitam S. Liudgeri, p. 86. Sancti Ludgeri sepultura extra templum — ampla porticu.

[40]) Surius, De pr. S. h., 1. Ausgabe, Köln 1571, p. 384 sqq.

[41]) Lib. II. c. 7, p. 408. — in ea porticu, quae est ante basilicae ianuam et sancti sacerdotis ambit sepulcrum.

[42]) S. G. Bucelinus, Germania sacra, tom. II. 1662, p. 314. — Gero, Abbas XX, — antiquam et collapsam monumentis celebratam ac miraculis illustrem Werthinensem criptam restauravit et quatuor — altaribus exornavit, quam — Sanctus Anno consecravit ac dedicavit in festo S. Agnetis Virg. et Mart. anno D. 1059 cum iisdem quatuor altaribus, quorum primum prope sepulcrum S. Liudgeri pro devotis peregre illud visitantibus in honorem SS. Trinitatis — consecravit. — Dieselbe Notiz, jedoch ohne Erwähnung des Trinitätsaltares, geben auch Overham's handschriftliche Annalen von Werden, nach welchen bisher immer citirt wurde.

auf einem Irrthum seines Gewährsmannes zu beruhen und findet in den Nachrichten keine Bestätigung [43]). Von grösster Bedeutung ist dagegen eine bei Bucelin und Overham übereinstimmend auftretende Nachricht, welche allerdings mit Nothwendigkeit auf eine eingreifende bauliche Veränderung an der Abteikirche wie an der östlichen Krypta hinweist. Von dem Abte Adalwig (1066—1081) wird nämlich berichtet, dass er den Leichnam des hl. Liudger aus der Krypta erhob und hinter dem Hochaltare in einem von zwei Marmorsäulen getragenen kostbaren Schreine deponirte, jedoch an derselben Stelle, welche der Heilige nach göttlicher Eingebung zu seinem Begräbnisse und zur Ruhe seines Leibes bis zur Auferstehung Aller am jüngsten Tage bestimmt hatte [44]). Diese wichtige Nachricht, welche schon Ferd. v. Quast gemäss dem von ihm gemachten Vorbehalte für das Alter der inneren Krypta gekannt zu haben scheint, die aber erst durch die fleissige Arbeit des Architekten Eb. Wulff über Werden in ihrer vollen Tragweite zur Geltung gebracht wurde [45]), ist von Dehio unbeachtet geblieben. Sie bezeugt, dass die Grabstätte Liudger's, welche im 9. Jahrhundert und noch nach 1059 ausserhalb der Kirche in der östlichen Krypta lag, unter Abt Adalwig von dem Ostchore der Kirche um-

[43]) S. Otte, Geschichte d. deutschen Baukunst, S. 202 und 279, wo er sich auf Aeg. Müller, Anno II., der Heilige, 1858, S. 129, Anm. 39, beruft. Müller bemerkt, dass Anno zu Werden a. Ruhr die Krypta (Bucelin, de coenobio Werthin. tom. II. 314) am 21. Jan. 1059 und die Kirche am 3. Oct. 1064 einweihte (Urkunde Lac. I, 1. 211). — Bucelin berichtet aber a. a. O. nicht von einer Weihe der Abteikirche, sondern von der durch Anno a. 1065 vollzogenen Weihe der neuen Pfarrkirche St. Lucius in Werden (prope suburbium Werthinense), welche Abt Werinbert (984—1002) begonnen und Gero vollendet hatte. Die Urkunde bei Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins, Bd. I. 1. Abth., 1840, Nr. 211, S. 137, datirt von Werden a. 1068, indictione VI, enthält ein Zinsprivileg für das Kloster Werden ohne jeden Bezug auf die Weihe einer Kirche.

[44]) Bucelinus a. a. O. S. 314. — Adalwigus, Abbas XXII. — inter cetera dicitur hic Corpus sanctissimi Fundatoris nostri Ludgeri honorificentius elevasse ac pretiosa tumba decorasse quae supra binas Marmoreas post altare summum columnas collocata est eo in loco quo primum vir Dei ex divina revelatione sibi sepulturam et usque ad supremum diem requiem elegerat. — cf. Gregor. Overham, Annales imperialium liberorum et exemptorum monasteriorum Werthinensis et Helmstadiensis etc. Manuscript der königl. Landesbibliothek zu Düsseldorf, Mss. H, 7 in 1°. — p. 184. Adalwigus nobilis franco etc. Traditur hic sacra lipsana sanctissimi fundatoris nostri Ludgeri e crypta elevasse atque decentius in pretiosa tumba in summo altari seu retro ipsum supra duas marmoreas columnas porphyriticas condigne honoranda locasse, eo quippe loco, quo vir sanctus divina revelatione didicerat suam post mortem fore sepulturam suique corporis quietem usque ad resurrectionem extremae diei universalem. — Die Mittheilung dieser Stelle in ihrem Wortlaute aus dem Düsseldorfer Manuscript habe ich dem gütigen Entgegenkommen des Herrn Dr. Harless, königl. Geheimen Archivraths und Staatsarchivars daselbst, zu verdanken.

[45]) Eb. Wulff, Die Abteikirche zu Werden a. Ruhr in ihren ältesten Theilen u. s. w., im Organ für christliche Kunst, Jahrg. XVI, Köln 1866, Nr. IX, S. 97 ff., insbesondere Nr. XVIII, S. 212 ff.

schlossen wurde; dabei wird jedoch ausdrücklich berichtet, dass sie ihre ursprüngliche Stelle behielt, welche Liudger selbst gewählt hatte. Wulff hat bereits den unausweichlichen Schluss hieraus gezogen, dass »Abt Adalwig, um gleichsam mit List den verehrten Heiligen in die Hauptkirche zu bringen, ohne die von ihm selbst bestimmte Stelle zu ändern, die Gebeine senkrecht erheben und den Chor der Kirche so sehr verlängern musste, dass er, wie es auch noch jetzt der Fall ist, die ursprüngliche Grabstätte umfasste.« Diese Verlängerung des Chores konnte nur auf Kosten der äusseren Krypta geschehen, in deren westlichen Theil die Apsis der Kirche nun eingreift; die innere Krypta aber entstand offenbar erst im Zusammenhange mit diesem Erweiterungsbau des Chores; sie zeigt deutlich die Abhängigkeit ihrer Anlage von der Gestalt des Oberbaues, indem ihre Zugänge aus der Kirche, wie ihr Umgang sich unmittelbar an die Fundamentmauern des Chores anschliessen, und es erscheint völlig undenkbar, dass eine derartige Configuration bereits vor der Verlängerung des Chores entstehen konnte, zu einer Zeit, als das Grab Liudger's noch von der östlichen Krypta umschlossen war. Auch kann die Schlichtheit der inneren Krypta nicht als ein Anzeichen ihres höheren Alters in Anspruch genommen werden; sie erklärt sich hinreichend aus der Schlichtheit des Bedürfnisses und aus der Rücksicht auf die, dem Cultus der Stifter geweihte, durch die Erinnerung an so viele, in ihr beim Grabe des hl. Liudger geschehene Wunder geheiligte östliche Krypta, die eigentliche Wallfahrtsstätte, welche erst kurz vorher, im Jahre 1059, wieder eine würdige, monumentale Gestalt erhalten hatte.

So steht es denn ausser Zweifel, dass der jetzige Ostchor der Abteikirche und die unter ihm liegende Krypta keineswegs die Grundlinien des Gründungsbaues andeuten, wie Dehio vermeint; da der Steinsarg des hl. Liudger im 9. Jahrhundert nach übereinstimmenden gleichzeitigen Nachrichten östlich und ausserhalb der Kirche stand und heute noch seine ursprüngliche Stelle einnimmt, so musste der Chor des Gründungsbaues eine westlichere Lage haben, als es bei dem noch bestehenden Bauwerke des 13. Jahrhunderts der Fall ist; seine Apsis mochte vielleicht das Westende der inneren Grabkammer berühren und hier lag wohl auch der Zugang, die ianua, aus der alten Kirche zur äusseren Krypta, welcher später von dem Paviment des erweiterten Chores bedeckt wurde [46]).

Wie der Chor der Kirche vor dem Umbau Adalwig's gestaltet war, darüber fehlt uns jede Kunde, und es liegt kein thatsächliches Moment irgend welcher Art vor, um einer Hypothese als Stütze zu dienen; wir wissen nicht, ob der alte Bau überhaupt ein Querschiff besass. Wollte man indessen mit Dehio annehmen, die Ostmauer des jetzigen Querhauses befolge eine schon im Primärbau vorgezeichnete Linie, so liesse sich für die Gestalt des letzteren nur die T-Form, nicht die eigentliche Kreuzform restituiren, und Dehio's Annahme würde im Vereine mit den Nachrichten des 9. Jahrhunderts seine eigene Theorie direct widerlegen. Wulff nahm, jedoch lediglich willkürlich, für

---

[46]) Vergl. Wulff, a. a. O. Jahrg. XVII, 1867, S. 8 f.

das Querhaus des Gründungsbaues eine westlichere Lage an und gelangte so zu der Hypothese von einer unentwickelten Kreuzform des Chores [47]). Gleichzeitige Analogien sprechen indessen mehr zu Gunsten der T-Form; diese erscheint beispielsweise für den ersten, um 873 vollendeten Münsterbau in dem nahe gelegenen Essen durch die aufgefundenen Reste bezeugt [48]) und erscheint auch sonst in Deutschland, worauf schon im vorigen Abschnitte hingewiesen wurde, als die bevorzugte Planform des 9. Jahrhunderts. Sie vermuthet Effmann auch in Werden als ursprünglich geplant [49]); seine weitere Annahme, dass die Kirche schon im Laufe des 9. Jahrhunderts die lateinische Kreuzform erhielt, lässt sich jedoch mit den oben angeführten Nachrichten nicht vereinigen.

Der Anspruch auf »Beglaubigung« ist auch in diesem Falle von Dehio ohne Recht erhoben worden; die letzte Stütze der rheinfränkisch-hessischen Wiege hat sich gleich haltlos erwiesen wie die anderen; es kann dieser Theorie irgend eine wissenschaftliche Geltung nicht zuerkannt werden. Mit gleich guten oder schlechten Gründen könnte die Wiege der kreuzförmigen Basilika an jedem anderen Punkte des weiten Verbreitungsgebietes dieser Planform aufgestellt werden. Die Wahl und Beschränkung der Oertlichkeit bei Dehio beruht nicht etwa auf einer sicheren, durch vorausgegangene weitergreifende Untersuchung gewonnenen Prämisse, sondern auf blosser Willkür; ebenso verhält es sich mit der zeitlichen Beschränkung auf die Frühzeit des 9. Jahrhunderts. Dieser Ansatz muss schon im Hinblick auf den Plan von St. Gallen als zu spät erscheinen; hier liegt um 820 bereits das fertige, reife Ergebniss einer Entwicklung vor, die schwerlich sprungweise, von gestern auf heute, zu ihrem Ziele gelangte. In dieser Zeichnung ist das ganze Schema des Grundrisses in harmonischer Durchbildung aus der Grundform des Quadrats und seiner Axentheilung entwickelt, ein Ebenmaass der Verhältnisse, welches sich in Bezug auf Querhaus und Langhaus an den T-förmigen Basiliken Deutschlands im 9. Jahrhundert noch nicht findet. Der Plan von St. Gallen kündigt sich als Beispiel einer bereits bestehenden schulmässigen Uebung an; ist er auch für uns das erste anschauliche Zeugniss dieser Planform, so muss doch vorausgesetzt werden, dass in der Vorstellung des Zeichners das Vorbild wenigstens eines in dieser Form ausgeführten Bauwerkes gegenwärtig war; dass dieses Vorbild an dem Orte der Entstehung des Planes sich befand und bereits in gottesdienstlichem Gebrauche war, scheint die Beischrift an dem Ostaltare des Sanctuariums zu bezeugen: »Hier erweisen wir dem grossen Paulus die geziemenden Ehren« [50]). Den Ort der Entstehung dieses von auswärts nach St. Gallen gelieferten Planes wagte Dehio selbst nicht in dem vorgeblichen rheinfränkisch-hessischen Wiegengebiete zu suchen.

Wie der Plan von St. Gallen sich dieser Theorie ungefügig erweist, so

---

[47]) a. a. O. Jahrg. XVI, 1866, Heft 17, S. 199 und Bl. II, Fig. 34.

[48]) G. Humann, Der Westbau des Münsters zu Essen, 1890, S. 3 ff. und Fig. 1, S. 4.

[49]) Deutsche Bauzeitung 1889, S. 276.

[50]) Hic pauli dignos magni celebramus honores.

liegen aber auch anderweitige Umstände und Thatsachen in Fülle vor, welche den Missgriff bei der Aufstellung der Wiege nach Ort und Zeit ins klarste Licht setzen. Es wird die Aufgabe unserer ferneren Erörterungen sein, jene Thatsachen zur Geltung zu bringen; am Schlusse dieses Abschnittes möge ein Fingerzeig genügen.

Neben St. Gallen und Fulda tritt als jüngere Schwester um die Frühzeit des 9. Jahrhunderts eine benedictinische Gründung im nördlichen Deutschland, deren Bedeutung für die Ausbreitung christlicher Cultur keine geringere wurde, als die der beiden älteren Klöster. Corvey an der Weser, im Jahre 815 gestiftet, 822 an seine jetzige Stelle verlegt, ist eine Tochteranstalt des westfränkischen Klosters Corbie in der Diöcese Amiens. Neustrische Mönche unter Führung des Abtes Adalhard, eines nahen Verwandten des kaiserlichen Hauses, waren die Gründer. Dass die deutsche Niederlassung nach dem Vorbilde des westfränkischen Mutterklosters erbaut wurde, bezeugt König Ludwig der Deutsche in seinem Privileg von 853 für die Klöster Corvey und Herford; er beruft sich auf die Worte Warin's, des zweiten Abtes von Corvey (826 bis 853), welcher ihn daran erinnert habe, dass sein Vater (Ludwig der Fromme) diese beiden Klöster »nach dem Vorbilde hervorragender Klöster Galliens erbauen liess, Neu-Corbie (Corvey) nach der Art von Alt-Corbie, das Kloster zu Herford aber nach dem Beispiele des Frauenklosters in der Stadt Soissons« [51]). Wenn wir nun auch von der Gestalt der Abteikirche zu Corvey im 9. Jahrhundert keine Kenntniss besitzen, so ist uns doch eine Nachricht aus dem Mutterkloster Corbie erhalten, welche für den ferneren Gang unserer Untersuchung von entscheidender Bedeutung ist, indem sie bezeugt, dass die westfränkische Abteikirche schon vor dem Jahre 826 die Gestalt der kreuzförmigen Basilika besass. In diesem Jahre starb Abt Adalhard, der Gründer von Corvey, und ward in der Abteikirche St. Peter im westfränkischen Mutterkloster bestattet. Sein Schüler und Biograph Paschasius Radbertus beschreibt die Stelle, welche sein Grab einnahm, in folgender Weise: »Der Leib des theuersten Greises wurde aber in geziemender Weise in der Basilika des heiligen Apostels Petrus unter einem Tabernakel in der Mitte der Kirche zwischen deren vier Dachstühlen bestattet und mit einem behauenen Steine bedeckt« [52]). Deutlich ist hier die Vierung einer kreuzförmigen Basilika

[51]) Genitor noster ambo haec monasteria exstrui jussit ad normam videlicet praecipuorum in Gallia monasteriorum, Novam Corbeiam ad similitudinem antiquae Corbeiae, Herfordense vero coenobium ad exemplum monasterii Sanctimonialium in Suessionis Civitate existentium. — Urkunde bei N. Schaten, Annalium Paderbornensium pars I. Neuhaus 1693, p. 141.

[52]) Vita S. Adalhardi abbatis Corbeiensis in Gallia, c. 87. Sepulta sunt autem decenter membra carissimi senis in basilica beati Petri Apostoli sub fastigio inter eiusdem medioximae quatuor ecclesiae centra, tectus polito lapide. s. Acta SS. O. S. B., saec. IV. pars I. p. 340. — Den Ausdruck centra erläutert Mabillon a. a. O. Anm. a durch das entsprechende französische Wort cintres, d. h. axes fornicem sustentantes, welches die hölzernen Gewölberüstungen, aber auch den ungewölbten Plafond bedeutet; hier ist natürlich nur an die offenen, oder durch eine Holzdecke geschlossenen Dachrüstungen zu denken.

als der Mittelpunkt bezeichnet, in welchem die vier Kreuzflügel zusammentreffen. Ganz wie auf dem Plane von St. Gallen bildete der östliche Kreuzarm das durch eine Anzahl Stufen erhöhte Sanctuarium, wie wir aus dem »Buche der Wunder« erfahren, welches Abt Gerhard von Corbie im 11. Jahrhundert schrieb; er gedenkt der ursprünglichen Grabstätte des hl. Adalhard vor seiner Translation (1040) in folgenden Worten: »Er lag nämlich in der Mitte der Hauptkirche zu St. Peter vor der unteren Stufe des Cancellum begraben«[53]. Nach damaligem Sprachgebrauche bezeichnete man mit dem Worte cancellum oder cancellus das Sanctuarium oder Presbyterium[54]. Wie lange vor dem Jahre 826 die Abteikirche St. Peter zu Corbie bereits in dieser Form bestand, darüber haben wir keine Nachricht. Das Kloster war 169 Jahre früher durch die fränkische Königin Bathildis gegründet und auf ihre Kosten in grossen Verhältnissen angelegt worden; es wurde von Anfang an mit einer grossen Anzahl von Mönchen unter der vereinigten Regel der HH. Benedict und Columban besetzt, und im Jahre 822 sah sich Abt Adalhard zu der Bestimmung veranlasst, dass die Zahl 400 nicht überschritten werden sollte. Von der Gründung im Jahre 657 bis zum Jahre 880, in welchem das Kloster nebst seinen drei Kirchen durch die Normannen eingeäschert wurde, wird von einem Umbau oder Neubau der Abteikirche nichts berichtet, und weiterhin zu erörternde Umstände erhöhen die Wahrscheinlichkeit, dass sie schon bei der Gründung als kreuzförmige Basilika erbaut wurde.

Bei der bedeutsamen Stellung des deutschen Klosters Corvey als Ausgangspunkt für die Verbreitung des Christenthums und die Uebung christlicher Kunst im deutschen Norden und noch weiterhin erscheint es von hohem Belang, zu wissen, dass schon seine ersten Mönche und Erbauer mit der kreuzförmigen Basilika bekannt waren und diese Kenntniss aus dem westfränkischen Stammkloster mitbrachten. Es ist hiemit ein Fingerzeig gegeben, dessen Befolgung sich eine ernste Forschung nach der Wiege der kreuzförmigen Basilika nicht entschlagen kann; er weist nach Westen.

---

[53]) Liber primus Miraculorum, praef. c. 3. — Siquidem sepultus apud Petri principatu principalem (sc. ecclesiam) medio jacuit loco. ante gradum cancelli inferiorem. Acta SS. O. S. B. l. c. p. 359.

[54]) Vergl. Ducange, Glossar. s. v. Cancellus. — In den Acta Episcoporum Cenomanensium, c. 33, wird von Bischof Arnaldus (1066—1081) berichtet: — parti superiori, quae vulgo Cancellum nominatur, etiam tectum imposuit: membrorum quoque, quae Cruces vocantur, atque turrium solidissima fundamenta antequam moreretur instituens.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XXIII.
Amsterdam.
Rijks-Prenten-Cabinet.

Diese Sammlung habe ich zwar im Vorwort meiner Artikelfolge über den deutschen und niederländischen Kupferstich des 15. Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen (Bd. XI. p. 48) zu den grossen öffentlichen Cabinetten gerechnet, welche wie jene von Basel, Berlin, Dresden, London, München, Paris und Wien als ausserhalb des Rahmens meiner Arbeit stehend zu betrachten seien. Ein Besuch des Rijks-Museums im Jahre 1889 belehrte mich aber, dass gerade die Abtheilung des 15. Jahrhunderts durchaus nicht zu den grösseren Sammlungen dieser Art zu rechnen sei. Wenn man von dem ungewöhnlich reich vertretenen Werk des Hausbuch-Meisters absieht, welches in Amsterdam den Bestand aller übrigen, selbst der bedeutendsten Cabinette um mehr als das Zehnfache übersteigt, so kann sich die Sammlung in dieser Hinsicht z. B. nicht im Entferntesten mit der planmässig vermehrten des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M. oder mit grösseren Privatsammlungen, wie jene des Fürsten Waldburg-Wolfegg [1]), die König Friedrich Augusts II. zu Dresden oder die Sammlung E. v. Rothschilds in Paris, messen. Auch reizte mich der Umstand, dass bei meinem Besuch eine Anzahl gänzlich unbekannter Unica des ältesten Kupferstiches in den verschiedensten Mappen des Prenten-Cabinets unter Monogrammisten, Anonymen, Ornamentstichen u. s. w. verborgen waren, ein raisonnirendes Verzeichniss des Bestandes — soweit ich ihn innerhalb eines Zeitraumes von acht Tagen und leider in Abwesenheit des trefflichen Directors der Sammlung, Philipp van der Kellen, zusammensuchen konnte — aufzustellen und für die wissenschaftliche Benutzung zu retten. Endlich schien es mir wichtig genug, das Werk des Hausbuch-Meisters, den man nur hier studiren kann, und der nach der Sammlung auch der »Meister des Amsterdamer Cabinets« genannt worden ist, zu-

[1]) Vergl. Repertorium XI. p. 48—65.

sammenhängend aufzustellen, da Passavant von den 80 Blättern nicht weniger als 25 unter den sogenannten »Anonymen der Schule van Eyck« oder an anderer Stelle beschrieben hat.

Ganz besonderen Dank schulde ich Philipp van der Kellen, welcher mir die wichtigsten der bis dahin nicht reproducirten Unica des Prenten-Cabinets (Nr. 3, 4, 5, 23, 44, 49—51, 53, 72, 74, 75, 180, 202, 211 und 243a) des nachstehenden Verzeichnisses im Sommer 1890 und 1891 photographiren liess.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ∘E∘S∘

1. Die Geburt Christi. B. VI. 9. 12. Sehr schwacher Abdruck von der ganz erschöpften Platte.

2. St. Johannes Bapt. umgeben von den Evangelistensymbolen und den vier Kirchenvätern. B. VI. p. 47. P. II. 60. 165. II. Et. Ganz ausgedrucktes Exemplar auf gebräuntem niederrheinischen Papier mit dem Wasserzeichen der Hand. Photographie von H. Buttstaedt (II. Et. in Gotha), Photographie von Braun Nr. 198 und 202 (II. Et. in Dresden), Lichtdruck bei Wessely, das Ornament Bd. I. Bl. 1. Nr. 1. (I. Et. in Berlin), Heliogravure Amand-Durand Livr. 27 und in l'Art 1879. II. nach p. 218 (I. Et. in London).

3.* Querfüllung mit Blattwerk auf hellem Grunde. Eine Ornamentranke beginnt bandartig oben rechts von der Mitte und senkt sich nach links. Sie trennt sich in zwei Haupttheile, von denen jeder mit etwa drei spiralförmigen Ranken ziemlich die Hälfte des Blattes einnimmt. Einfassungslinie. 77 : 123 mm. Einf. Naumann's Archiv VI. 118. 153. (Harzen.) Photographirt 1890.

Gegenseitige Copie nach der oberen von zwei auf einer Platte gestochenen Querfüllungen im Münchener Cabinet [2]). Im Original hebt sich das Blattwerk weiss von dem mit zwei derben Schraffirungen gedeckten dunkeln Grund. Das Ornament beginnt in München oben links, wie aus der Stellung des darunter befindlichen mit sechs Vögeln ersichtlich. Auf der Amsterdamer Copie muss es also dem entsprechend oben rechts beginnen und nicht unten links, wie es Harzen beschreibt, da der Stich in Amsterdam verkehrt aufgeklebt ist. Er weist das Ornament seinem sogenannten Bartholomäus Zeitblom zu und verwechselt Höhe und Breite bei der Beschreibung, so dass man den Stich für ein Hochblatt halten muss.

Meister des Hausbuches.

Von den 80 Stichen dieses Meisters in Amsterdam sind 59 Unica, fünf von ihnen finden sich auch in Coburg, je vier in der Albertina und Hofbibliothek zu Wien wie auch im British Museum, drei in Oxford, je zwei in Berlin, Hamburg, Paris und in der Sammlung Maltzan zu Militsch in Schlesien, je

---

[2]) Die obere ist unbeschrieben, die untere findet sich auch in der Sammlung Huth zu London. Vergl. The Huth Library, Cat. V. p. 1718 und Willshire, Cat. II. 441. 78.

eines in Basel, Dresden, Düsseldorf, Paris (Sammlung v. Rothschild), Stuttgart und Wolfegg [3]).

Es fehlen in Amsterdam am vollständigen Werk des Künstlers, soweit dasselbe bis jetzt bekannt, nur elf Blätter. Von diesen bewahrt das British Museum drei und die Pariser Nationalbibliothek zwei. Das sechste befindet sich in Coburg und Paris, das siebente in Dresden, das achte in Militsch, das neunte in der Sammlung Malcolm zu London und in Stuttgart, endlich das zehnte und elfte in der Albertina zu Wien.

Eine vergleichende Uebersicht des Bestandes der einzelnen Sammlungen mag bei der eminenten Seltenheit der Arbeiten des Hausbuch-Meisters von Interesse sein. Ich lasse sie daher hier folgen.

Die 80 Blätter des Amsterdamer Cabinets gelangten erst 1806 bei der Auction des Barons v. Leyden an dasselbe [4]). Die nächstgrösste Anzahl besitzt das British Museum mit sieben Blatt, von denen eines im Jahre 1834 aus der Sammlung des Herzogs von Buckingham, ein zweites und drittes 1850 aus der Sammlung Hawkins, ein viertes 1868 auf der Auction Palmer (vordem ebenfalls Duke of Buckingham) erworben wurde. Die sechs Blätter auf der Veste Coburg gelangten 1795 aus der Auction Brandes in Leipzig unter Schongauer's Namen [5]) an ihren jetzigen Aufbewahrungsort, und ebendaher stammen fünf von den sechs in der Albertina befindlichen Stichen. Sechs Blatt befinden sich in der Pariser National-Bibliothek, vier in der Wiener Hofbibliothek, davon eines wahrscheinlich 1802 aus dem Cabinet Praun in Nürnberg stammend; drei in der Sammlung des Grafen Maltzan zu Militsch und ebensoviel in Oxford aus der Douce-Collection; je zwei in Basel, Berlin, Dresden, Stuttgart und Hamburg, eines daselbst 1837 von Harzen auf der Auction Ottley erstanden. Endlich befindet sich je eines in Düsseldorf, Wolfegg, in der Sammlung Malcolm zu London und in jener des Barons v. Rothschild zu Paris.

Heinecken kannte sechs Blatt des Meisters, von denen er vier unter den Anonymen [6]), eines unter den Monogrammisten [7]) und eines im Werk des Israhel van Meckenem [8]) beschrieb. Im X. Band von Bartsch's Peintre-Graveur finden sich acht Blatt [9]) unter den Anonymen. Duchesne, der dem Künstler

---

[3]) Auch in den Auctionen Wilson (London 1828), Bammeville (London 1854) und Drugulin's Auct. XX. Leipzig 1862) kam je eines der in Amsterdam befindlichen Blätter vor, doch ist mir der Verbleib derselben nicht bekannt.

[4]) 69 von ihnen sind in ganz vorzüglicher Weise nachgestochen von J. A. Boland in dem Werk: Choix d'estampes rares de maîtres inconnus du quinzième siècle gravées en facsimile d'après les originaux du Cabinet d'estampes à Amsterdam. Amsterdam 1883.

[5]) Vielleicht weil das Exemplar des Aristoteles und Phyllis (Nr. 70) Schongauer's Marke eingezeichnet trug.

[6]) Neue Nachrichten Nr. 24, 37, 289, 325.

[7]) Ebenda p. 362.

[8]) Ebenda Nr. 168.

[9]) I. Sujets de la Bible: 1, 3. III. Sujets profanes: 16, 21, 22, 23, 26, 28.

zuerst den Namen des Meisters von 1480 gab, kannte ihrer zehn [10]. Die Aufstellung eines förmlichen Werkes versuchte zuerst H. A. Klinkhamer [11] auf Grund des Amsterdamer Bestandes. Er schreibt die Blätter der Hand eines einzigen Meisters oder seiner Schule zu und zählt ausser den von Bartsch beschriebenen Stichen ihrer 72 auf, von denen jedoch Nr. 37 von der Hand eines anderen anonymen Stechers, Nr. 42 vom Meister der Liebesgärten und Nr. 61 von Wenzel von Olmütz herrühren. Nach ihm unternahm es Ernst Harzen in Naumann's Archiv [12], ein vollständiges Verzeichniss aller Stiche des Hausbuch-Meisters zu veröffentlichen, den er für den bekannten Ulmer Maler Bartholomäus Zeitblom hielt. Er brachte seinen Katalog auf 158 Nummern, rechnet aber dazu die 49 Blätter des Monogrammisten bxg, welche zwar grösstentheils Copien nach dem Hausbuch-Meister, aber nicht von diesem selber gefertigt sind. 20 Blatt gehören anderen Stechern an [13], so dass also 89 als eigenhändige Arbeiten des Meisters übrig bleiben.

Passavant [14] bringt das Werk des Hausbuch-Meisters nur auf 62 Nummern, von welchen aber drei anderen Stechern angehören [15]. Er beschreibt zwei Blätter beim Meister der Liebesgärten [16] und 25 unter den sogenannten »Anonymen der Schule van Eyck« [17]. Ihm waren also 84 Blätter bekannt [18]. Zu diesen kommen noch zwei von Willshire beschriebene Stiche [19] und ein unbeschriebener, den ich in der Sammlung des Grafen Maltzan zu Militsch i. Schl. fand.

In dem nachfolgenden Verzeichniss der Amsterdamer Blätter ist die Litteratur in chronologischer Reihenfolge von Heinecken bis zu Willshire bei jedem Stich angeführt. »K« bezieht sich auf den Katalog von Klinkhamer, »H« auf den von Harzen.

4—5. Zwei Propheten. Blatt 2 und 4 aus der Folge B. X. 49. 21—23. Duchesne, Voyage p. 110. H. 5—7. P. II. 257. 12—14.

---

[10]) Voyage d'un Iconophile p. 77, 110, 222, 346, 376.

[11]) Les estampes indécrites du Musée d'Amsterdam (Extrait de la Revue universelle des arts. Bruxelles 1857).

[12]) Bd. VI (1860) p. 97: Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher.

[13]) Nr. 12. 36, 40, 41, 54, 60, 64, 69, 70, 73, 110, 119, 121, 122, 124, 125, 136, 153, 155, 157.

[14]) Bd. II. p. 254—264.

[15]) Nr. 39, 50, 59.

[16]) Bd. II. p. 254. Nr. 5 und 6.

[17]) p. 264—272. Nr. 1, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 38, 39, 40, 41, 42, 56, 58, 59, 60, 70.

[18]) Dutuit (Manuel V. p. 133) folgt im Wesentlichen Passavant's Angaben und sagt, dass ihm nie in einer der vielen Auctionen, denen er beigewohnt oder von denen er die Kataloge gesehen habe, ein einziges Blatt des Meisters vorgekommen sei.

[19]) Cat. II. 220. H. 103 und 222. H. 105.

4. Zweiter Prophet. B. X. 49. 22. H. 6. P. 13. Auch in der Albertina, 1795 für 1 Thlr. 4 Ngr. auf der Auction Brandes in Leipzig erworben. Es existirt ein Lichtdruck und eine Photographie nach dem Amsterdamer Exemplar.

5.* Vierter Prophet. P. 12. Auch hiervon wurde 1889 ein Lichtdruck und 1890 eine Photographie hergestellt. Die beiden anderen Propheten in der Albertina sind:

(5a.*) Erster Prophet. B. X. 49. 21. H. 5. 1795 für 3 Thlr. auf der Auction Brandes erworben.

(5b.*) Dritter Prophet. B. X. 50. 23. H. 7. P. 14. 1795 für 1 Thlr. ebenda erworben.

Passavant's Angabe: »Amsterdam Nr. 110 (?)« beruht auf einem Irrthum. Bartsch führt die drei Blätter Nr. 4, 5a und 5b in der Albertina unter den Anonymen auf. Duchesne wies sie zuerst dem Meister des Hausbuches zu [20]). Harzen beschreibt die drei Wiener Blätter gleichfalls, gibt aber irrig an, dass sich zwei von ihnen (B. 22 und 23) auch in Amsterdam befinden. Das Prenten-Cabinet besitzt nur B. 22 (Nr. 4), aber noch einen vierten, in Wien fehlenden Propheten (Nr. 5), welcher weder von Bartsch, Duchesne noch Harzen, sondern allein von Passavant unter Nr. 12 beschrieben wird. Derselbe irrt nur darin, dass er die drei Wiener Blätter mit denen in Amsterdam identificirt, während der erste und dritte Prophet in Amsterdam, der vierte in Wien fehlt. Passavant rechnet auch den Johannes Bapt. (Nr. 35) zur Folge der Propheten, wohl nur, weil er in einer ähnlichen Nische steht.

6.* Simson zerreisst den Löwen. K. 2. H. 2. P. II. 255. 1. Nachstich bei Boland, Fig. 4. Klinkhamer nennt den Helden irrthümlich David.

7. Salomos Götzendienst. B. X. 1. 1. Duchesne, Voyage p. 110. H. 4. Renouvier, Hist. p. 174. P. II. 256. 3. Vergl. Repertorium XI. 52. 6. Nachstich bei Boland, Fig. 6.

Ein zweites Exemplar im British Museum wurde 1850 auf der Auction Hawkins in London für 7 £ 7 sh. erworben, ein drittes in der Albertina 1795 für 7 Thlr. 15 Ngr. auf der Auction Brandes. Das vierte befindet sich in Wolfegg.

8. Die Verkündigung. Renouvier, Des types et des manières etc. (XVe siècle) p. 93. K. 3. H. 8. P. II. 256. 4. Dutuit, Manuel V. 134. 4. Nachstich bei Boland, Fig. 8.

Ein zweites Exemplar wurde 1854 auf der Auction Bammeville in London für 1 £ 1 sh. von Colnaghi erworben.

Dies Blatt gehört zu den minder schönen des Meisters. Die hässlichen

---

[20]) Nagler hat im Künstler-Lexicon (IX. 33. 4—6) bei Aufstellung des Werkes vom Meister des Hausbuches insofern eine Verwirrung angerichtet, als er nach Duchesne's Angabe: »Trois figures d'Apôtres p. 49 et 50, Nr. 21, 22, 23« glaubte, der französische Autor meine die drei Apostel Jacobus min.; Philippus und Bartholomäus aus der Folge mit dem Credo B. X. p. 19. Nr. 21, 22, 23. Duchesne gibt aber die Seitenzahlen bei Bartsch richtig an, und Nagler hätte sich denken können, dass nicht drei einzelne Blätter aus einer completten Folge vom Hausbuch-Meister und die übrigen von einer anderen Hand herrühren würden.

Typen entsprechen denen auf Salomos Götzendienst (Nr. 7), dem segnenden Jesuskind (Nr. 17) und anderen Stichen. Die Ausführung ist jedoch eine sehr sorgfältige. Dutuit zieht die Autorschaft des Meisters mit Unrecht in Zweifel.

9. Die Heimsuchung. Heinecken, N. N. I. 301. 24. B. X. 2. 3. H. 9. P. II. 256. 5. Dutuit, Manuel V. 134. 5. Nachstich bei Boland, Fig. 9.

Ein zweites oben und in der Breite ein wenig verschnittenes Exemplar bewahrt die Wiener Hofbibliothek.

Dutuit bezweifelt ohne Grund die Eigenhändigkeit der Ausführung. Der Stich stimmt genau mit den übrigen Arbeiten des Meisters überein.

10.* Die Anbetung der Könige. Heinecken, N. N. I. 304. 37. Renouvier, Des types et des manières etc. (XVe siècle) p. 93. K. 5. H. 11. P. II. 264. 2. Nachstich bei Boland, Fig. 27.

Der Abdruck in Amsterdam ist unten verschnitten. Er misst 167 : 109 mm Bl. : Einf. Ob Heinecken irgendwo ein intactes Exemplar gesehen hat, oder ob er einen anderen Stich meint, ist aus seiner knappen Beschreibung [21]) nicht ersichtlich. Passavant zählt das Blatt zu den Arbeiten jenes anonymen Niederländers, dem er die Beschneidung (Nr. 11) und mehrere andere Stiche (Nr. 17, 20, 26, 44, 48) zuweist. Diese Blätter gehören aber zuverlässig alle dem Meister des Hausbuches an. Die Anbetung der Könige ist sogar eine seiner charakteristischesten Arbeiten. Die Darstellung des langen durch einen Hohlweg reitenden Zuges wiederholt sich z. B. auf der Kreuztragung (Nr. 13), und das Motiv des links stehenden, fast von oben gesehenen Hundes, der am Boden schnüffelt, kommt wiederholt in seinem Werk, z. B. beim Falkonier (Nr. 64) und den zwei Jägern im Gespräch (Nr. 65) vor.

11.* Die Beschneidung. K. 4. H. 10. P. II. 264. 1. Nachstich bei Boland, Fig. 58.

Passavant beschreibt dies Blatt bei den niederländischen Anonymen und möchte es mit noch einigen anderen einem Stecher zuschreiben, der seine Blätter minder kräftig behandelt, als der Meister des Hausbuches und sich unregelmässigerer, meist verticaler Schraffirungen bedient. Allein alle diese Stiche zeigen eine so auffällige Uebereinstimmung mit den übrigen in Amsterdam befindlichen Blättern des Hausbuch-Meisters, dass sie nur von ihm herrühren können, wenngleich zugegeben werden muss, dass die Beschneidung nicht zu seinen erfreulichsten Producten gehört.

12.* Die Gefangennahme Christi. K. 6. H. 25. P. II. 265. 4. Nachstich bei Boland, Fig. 59.

Der Abdruck ist links verschnitten. Passavant führt auch dies Blatt als »mittelmässige Arbeit« bei den anonymen Niederländern auf. Die Darstellung ist aber so lebendig in der Bewegung und so frisch und keck gezeichnet, dass man das Blättchen doch dem Meister des Hausbuches selbst zuschreiben muss, umsomehr als es auch technisch ganz so behandelt ist, wie seine übrigen ausschliesslich mit der kalten Nadel gearbeiteten Blätter.

---

[21]) »Eine andere Anbetung der drey Weisen, wo man im Grunde drey Fahnen sieht. Ein Blatt, hoch 6 Z. 7 L., breit 4 Z. 6 L.« (178 : 122 mm.)

13. Die Kreuztragung. H. 27. P. II. 256. 6. Dutuit, Manuel V. 134. 6. Nachstich bei Boland, Fig. 10.

Auch in Coburg und Militsch. Das Coburger Exemplar wurde 1795 für 7 Thlr. auf der Auction Brandes erworben, wo der Stich mit den anderen Blättern des Hausbuch-Meisters unter Schongauer's Namen aufgeführt, aber dabei bemerkt wird, die Arbeit scheine älter als Schongauer. Dass Schongauer bei seiner grossen Kreuztragung vielleicht durch diesen Stich beeinflusst sei, wie Dutuit vermuthet, ist sehr möglich, doch finden sich gewisse Züge übereinstimmend in allen zeitgenössischen Darstellungen, ohne dass man darum auf eine directe Abhängigkeit schliessen müsste. Die Composition ist jedenfalls eine der schönsten des Künstlers, der Ausdruck der Köpfe meisterlich wiedergegeben, besonders der des duldenden Erlösers und der gramvoll gebeugten Maria, die hier als alte gebrochene Frau dargestellt ist. Auch der fluchende Kriegsknecht neben dem unter der Last des Kreuzes keuchenden Simon ist prächtig individualisirt, wie überhaupt der Ernst der Handlung in ergreifender Weise zum Ausdruck gelangt.

14.* Christus am Kreuz. K. 7. H. 29. P. II. 265. 7. Nachstich bei Boland, Fig. 28. In der Mitte ist ein Loch mit einem Stück vom Lendentuch Christi ergänzt. Passavant beschreibt das Blatt irrigerweise bei den anonymen Niederländern.

15.* Christus am Kreuz. K. 8. H. 28. P. II. 265. 8. Nachstich bei Boland, Fig. 60.

Auch dies Blatt wird von Passavant dem Meister des Hausbuches mit Unrecht abgesprochen. Ein ikonographisches Curiosum bildet der Umstand, dass Christi linker Fuss über dem rechten liegt.

16.* Die Häupter Christi und der hl. Jungfrau. Renouvier, Des types etc. (XVe siècle) p. 93. K. 32. H. 35. P. II. 259. 27. Nachstich bei Boland, Fig. 38.

Renouvier sagt treffend von diesen Köpfen, sie seien einem frommen Sinn entsprungen und trügen das Gepräge der ganzen Würde, deren der Meister fähig war, woraus indessen noch nicht folgt, dass ihr Charakter religiös oder erhaben sei. — Sie scheinen in der That, wie auch Passavant annimmt, nach dem lebenden Modell gezeichnet. Dies mag die Derbheit der Züge Christi erklären.

17.* Das segnende Jesuskind. Renouvier, Des types etc. (XVe siècle) p. 93. K. 33. H. 31. P. II. 258. 26. Nachstich bei Boland, Fig. 37.

18. Der gute Hirt. K. 34. H. 32. P. II. 266. 18. Nachstich bei Boland, Fig. 66.

Ein zweites Exemplar kam 1862 in Drugulin's XX. Auction vor [22]). Von Passavant unter den anonymen Niederländern beschrieben, stimmt dies Blättchen in der leichten geistreichen Behandlung zu einer ganzen Reihe eigen-

---

[22]) Kat. Nr. 1. Drugulin gibt die Maasse 113 : 56 mm. und meint, Passavant's Angabe der Breite (83 mm.) müsse wohl auf einem Irrthum beruhen. Dies ist jedoch nicht der Fall.

händiger Arbeiten des Hausbuch-Meisters, z. B. der stehenden Madonna (Nr. 26), der hl. Barbara (Nr. 44) und den von Passavant ebenfalls irrig unter den Anonymen aufgeführten Blättern Nr. 20 und 48.

19.* Der Schmerzensmann. Renouvier, Des types etc. (XVe siècle) p. 93. K. 36. H. 26. P. II. 266. 17. Nachstich bei Boland, Fig. 65.

Dieser Stich, den Passavant unter die anonymen Niederländer verweist, stimmt in der ganzen Anordnung so sehr mit dem Jesusknaben (Nr. 17) und im Typus mit dem hl. Sebastian (Nr. 41) überein, dass man ihn unbedingt dem Meister selbst zuschreiben muss. Auch Renouvier nennt das Jesuskind mit dem Schmerzensmann zusammen.

20.* Der Leichnam Christi von zwei Engeln gehalten. K. 35. H. 30. P. II. 266. 16. Nachstich bei Boland, Fig. 64.

Passavant rechnet auch dies schöne Blatt zu den anonymen Niederländern. Es ist jedoch sicher eine eigenhändige Arbeit des Hausbuch-Meisters. Die Engel stimmen ganz mit denen auf der Maria Magdalena (Nr. 48) überein.

21.* Die hl. Dreifaltigkeit. K. 38. H. 34. P. II. 267. 21. Nachstich bei Boland, Fig. 69.

Die Platte ist dicht mit horizontalen Kratzern bedeckt. Passavant beschreibt das Blatt unter den Anonymen und hält es für ein Werk von der gleichen Hand wie die Beschneidung (Nr. 11).

22.* Das Passionswappen. K. 39. H. 33. P. II. 266. 20. Nachstich bei Boland, Fig. 68.

Dies hervorragend schöne Blatt stimmt ganz mit der Kreuztragung (Nr. 13) überein, besonders in den Typen Christi und Mariä. Passavant verweist es trotzdem unter die anonymen Niederländer. Das hl. Antlitz über dem Wappenschild ist hier gleichsam fleischwerdend und aus dem Schweisstuch körperlich herauswachsend gedacht, denn Säule, Lanze und Rohr, die als Helmzier aus der Dornenkrone wachsen, verdecken den oberen Theil des Tuches.

23.* Die Madonna auf der Mondsichel. H. 45. P. II. 266. 13. Es existirt ein Lichtdruck von 1889 und eine Photographie von 1890. Passavant beschreibt auch dies Blättchen unter den anonymen Niederländern.

24.* Die Madonna auf der Mondsichel. H. 44. P. II. 266. 12. Nachstich bei Boland, Fig. 63.

Passavant nennt den Stich mit Unrecht mittelmässig und verweist ihn ebenfalls unter die anonymen Niederländer.

25.* Die säugende Madonna von sieben Engeln verehrt. K. 12. H. 43. P. II. 265. 11. Nachstich bei Boland, Fig. 62.

Der Abdruck ist unten verschnitten. Passavant beschreibt das Blatt bei den niederländischen Anonymen und meint, das Blattwerk des Bogens deute auf den Ausgang des 15. Jahrhunderts. Allein genau dieselben Blattwerkbogen finden sich auf vielen Stichen des Hausbuch-Meisters, denen auch dieser unbedingt zugezählt werden muss.

26. Die Madonna mit dem Kinde, das eine Frucht hält. K. 13. H. 42. P. II. 256. 8. Nachstich bei Boland, Fig. 11.

Das Amsterdamer Exemplar ist unten und auf der linken Seite ver-

schnitten, ein zweites ebenfalls verschnittenes befindet sich in Basel, ein drittes in Düsseldorf. Harzen beschreibt das Blatt sehr abweichend als »Himmelskönigin in einer Landschaft«. Er sagt, die Jungfrau trage das Kind auf dem rechten Arm, und in der Höhe schwebe der hl. Geist in einer Wolkenglorie. Dennoch kann er nur diesen Stich meinen, da die Maasse, welche er angibt, auf keinen anderen passen.

27.* Die hl. Familie beim Rosenstock. K. 14. H. 37. P. II. 257. 10. Dutuit, Manuel V. 135. 10. Nachstich bei Boland, Fig. 12.

Dieses prächtige, geistvoll behandelte Blatt erinnert in der Composition mit dem am Boden kauernden Joseph ein wenig an Dürer's hl. Familie mit der Heuschrecke. Passavant hält es für eine muthmassliche Jugendarbeit des Meisters. Dutuit spricht ihm den Stich mit Unrecht ab und nennt die Gestalt des Joseph plump, während im Gegentheil dessen kauernde Stellung trefflich beobachtet und wiedergegeben ist.

28. Die hl. Familie. K. 10. H. 38. P. II. 265. 9. Dutuit, Manuel V. 145. 6. Nachstich bei Boland, Fig. 29.

Ein zweites Exemplar dieses von Passavant irrig unter den anonymen Niederländern aufgeführten Stiches befindet sich in Hamburg. Der Amsterdamer Abdruck ist mit bräunlichgelber Farbe lavirt und weiss gehöht.

Nicht ohne Einfluss scheint die Composition dieses Stiches auf ein Gemälde des gleichen Gegenstandes in der Galerie zu Oldenburg (Nr. 236) geblieben zu sein, welches Scheibler der Schule Schongauer's zuweist [23]). Von directer Abhängigkeit kann zwar nicht die Rede sein, aber die hl. Anna, das Perlendiadem der Maria u. s. w. bieten mancherlei Analogien. Statt des Ausblicks ins Freie ist im Gemälde hinter dem Thron ein Teppich gespannt.

29.* S. Anna selbdritt. K. 11. H. 39. P. II. 265. 10. Nachstich bei Boland, Fig. 61.

Der Abdruck zeigt starken Plattengrat und scheint oben verschnitten. Passavant führt den Stich als »schwaches Blättchen« unter den anonymen Niederländern auf. Es ist aber jedenfalls eine eigenhändige Arbeit des Hausbuch-Meisters.

30.* St. Christoph. K. 23. H. 47. P. II. 258. 22. Nachstich bei Boland, Fig. 18.

31.* St. Christoph. K. 24. H. 48 P. II. 258. 23. Nachstich bei Boland, Fig. 17.

32. St. Georg. K. 25. H. 49. P. II. 258. 25. Nachstich bei Boland, Fig. 20.

Dies ausgezeichnete Blatt, von dem sich ein zweites Exemplar in Paris befindet, ist besonders geistvoll behandelt. Es muthet fast wie eine Vorahnung Rembrandt'schen Geistes an. Originell ist die Darstellung des Drachens, der sich in seiner Hilflosigkeit selbst in den Schwanz kneift, und der in der Bewegung einem grossen auf den Rücken gefallenen Dachshund nicht unähnlich sieht.

---

[23]) Vergl. Bode, Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen p. 79 und die dort beigegebene Radirung von Peter Halm.

33.* Das Haupt des Johannes Bapt. K. 63. H. 52. P. II. 257. 17. Nachstich bei Boland, Fig. 35.

34.* Das Haupt des Johannes Bapt. auf einer Schüssel. K. 19. H. 53. P. II. 257. 16. Nachstich bei Boland, Fig. 34.

Der Ausdruck des Kopfes ist von ergreifender Wahrheit.

35.* St. Johannes Bapt. K. 17. H. 51. P. II. 257. 15. Dutuit, Manuel V. 136. 15. Nachstich bei Boland, Fig. 13.

Der Stich ist rechts ein wenig verschnitten. Passavant und Dutuit betrachten diesen Johannes als zugehörig zur Folge der Propheten. P. II. 257. 12—14, da er zu diesen im Format ungefähr passt. Dem Gegenstand nach ist dies jedoch nicht wahrscheinlich, auch befindet sich das Blatt nicht, wie Dutuit meint, bei den Propheten in der Albertina.

36.* St. Martin. K. 26. H. 55. P. II. 258. 24. Nachstich bei Boland, Fig. 19.

Schönes, breit behandeltes Blatt von trefflicher Zeichnung.

37.* St. Michael. K. 31. H. 56. P. II. 266. 14. Nachstich bei Boland, Fig. 30.

Diese Composition wetteifert an dramatischer Kraft mit dem hl. Georg (Nr. 32) und kann nur dem Meister des Hausbuches selbst angehören. Passavant verweist den Stich mit Unrecht unter die anonymen Niederländer.

38.* St. Paulus. K. 18. H. 58. P. II. 258. 18. Nachstich bei Boland, Fig. 14.

Der Abdruck ist oben schräg zugeschnitten. Diese als Statuette aufgefasste Figur zählt in der Kraft des Ausdrucks, in der Grossartigkeit des Faltenwurfs zu dem Schönsten, was der Meister, ja der Kupferstich des 15. Jahrhunderts überhaupt geschaffen. Die technische Behandlung ist dabei so frei und meisterlich, der Ausdruck des knochigen, mürrischen Apostelkopfes von einer solchen Naturbeobachtung, dass man geradezu an Rembrandt erinnert wird.

39.* Die Bekehrung Pauli. K. 9. H. 57. P. II. 256. 7. Dutuit, Manuel V. 134. 7. Nachstich bei Boland, Fig. 5.

Dies Blatt zählt zu den schwächeren des Meisters, dem es Dutuit mit Unrecht abspricht.

40.* Das Martyrium des hl. Sebastian. K. 20. H. 62. P. II. 258. 19. Nachstich bei Boland, Fig. 15.

Auch diese Darstellung zählt nicht zu den besseren des Meisters, wenngleich sich auch hier seine ungewöhnliche Beobachtungsgabe in der Zeichnung des Nackten offenbart.

41.* St. Sebastian. K. 21. H. 61. P. II. 258. 20. Nachstich bei Boland, Fig. 16.

42.* Das Martyrium des hl. Sebastian. K. 22. H. 63. P. II. 258. 21. Nachstich bei Boland, Fig. 36. W. gothisches p.

43.* S. Barbara. K. 28. H. 66. P. II. 268. 39. Nachstich bei Boland, Fig. 31.

Gegenstück zur hl. Catharina (Nr. 45). Passavant führt beide Stiche irrigerweise unter den Anonymen auf.

44.* S. Barbara. K. 29. H. 65. P. II. 259. 28. Nachstich bei Boland, Fig. 21. Photographirt 1890.

Der Abdruck ist zum Pausen durchstichelt.

45.* S. Catharina. K. 27. H. 67. P. II. 268. 38. Nachstich bei Boland, Fig. 32.

Gegenstück zur hl. Barbara (Nr. 43). Vergl. die Bemerkungen dort.

46.* S. Dorothea. K. 30. H. 68. P. II. 268. 40. Photographirt 1890.

Auch dies Blatt beschreibt Passavant irrigerweise unter den anonymen Niederländern.

47.* S. Maria Magdalena [24]). K. 16. H. 72. P. II. 269. 42. Nachstich bei Boland, Fig. 70.

Auch dies Blatt verweist Passavant mit Unrecht unter die Anonymen, indem er es mit Nr. 43, 45, 46 und 48 einem Stecher zuschreibt, dessen Manier der des Hausbuch-Meisters ähnelt, ohne ihr in der Feinheit der Zeichnung und Ausführung gleichzukommen. Die Blätter gehören ohne Zweifel dem Meister selbst an. Unser Stich stimmt besonders mit der säugenden Madonna (Nr. 25) und der Dreifaltigkeit (Nr. 21) überein. Auf allen drei Stichen finden sich auch die oben im Bogen gewölbten, mit Blattwerk besetzten Aeste.

48.* S. Maria Magdalena [24]). K. 15. H. 71. P. II. 269. 41. Nachstich bei Boland, Fig. 33.

Der Abdruck ist matt und total restaurirt. — Die Composition bildet eine freie Nachahmnng des Stiches vom Meister E S, P. II. 62. 179. Das Motiv der hintereinander gestellten Füsse der Heiligen ist sogar genau copirt, auch die gekreuzten Hände, sowie die Kopfneigung sind beibehalten. Es scheint dies der einzige Fall, wo der Meister des Hausbuches eine directe Abhängigkeit vom Meister E S zeigt. Denn dass der Stich nicht die Arbeit eines anonymen Niederländers sei, wie Passavant will, sondern dem Hausbuch-Meister selbst angehöre, kann für Niemand zweifelhaft sein, der ihn mit der stehenden Madonna (Nr. 26) oder der hl. Barbara (Nr. 44) vergleicht.

49—51.* Spielende Kinder. Folge von drei Blatt. Photographirt 1890.

49.* Ein sitzendes Kind. K. 59. H. 126. P. II. 263. 52.

50.* Zwei spielende Kinder. K. 58. H. 135. P. II. 262. 51.

Der Abdruck ist blass wie eine Federzeichnung, und die Augen der Kinder sind mit einer Nadel durchstochen.

51.* Zwei spielende Kinder. K. 60. H. 131. P. II. 263. 53.

Der Abdruck ist oben und unten sehr bedeutend verschnitten.

Von Nr. 50 und 51 existiren gegenseitige Copien von der Hand des Monogrammisten b x g (P. 35 und 37). Mehrere ursprünglich zu derselben Folge gehörige Blätter sind verschollen, aber in den gegenseitigen Copien des b x g (B. 15, B. 16, P. 34 und P. 36) noch erhalten.

---

[24]) Passavant nennt die Heilige irrig: Maria Aegyptiaca, deren Legende häufig mit jener der Maria Magdalena verwechselt wird. Vergl. Müller-Mothes, Archäolog Wörterbuch II. p. 658. Nr. 48 hält Klinkhamer gar für die hl. Jungfrau.

52. Zwei ringende Bauern. Bryan, Dictionary 715. 5. K. 1. H. 115. P. II. 259. 32. Nachstich von Periam im Kat. Wilson, p. 85, und bei Boland, Fig. 41. Ein zweites Exemplar aus der Sammlung Lloyd kam in die von Wilson.

Bryan führt diesen höchst lebendigen Stich im Werk des Monogrammisten b x 8 auf und zwar nach dem Katalog Wilson, weil dort die Aehnlichkeit mit der Manier des b x 8 hervorgehoben wird.

Klinkhamer nennt die Darstellung sonderbarerweise: Jacob mit dem Engel ringend.

53.* Der Dudelsackbläser. K. 52. H. 113. P. II. 269. 56. Photographirt 1890. Rechts erkennt man noch den Plattenrand.

Passavant beschreibt das Blättchen bei den niederländischen Anonymen als nur in der Manier des Hausbuch-Meisters. Es ist aber offenbar eine eigenhändige Arbeit desselben.

54.* Die Marktbauern. K. 50. H. 107. P. II. 261. 43. Nachstich bei Boland, Fig. 45.

Der Plattenrand ist auf drei Seiten, nur oben nicht, sichtbar.

55. Die Zigeunerfamilie. Renouvier, Des types etc. (XVe siècle) p. 94. K. 51. H. 112. P. II. 262. 45. Dutuit, Manuel V. 141. 45. Nachstich bei Boland, Fig. 47.

Ein zweites Exemplar in Paris, Lichtdruck danach bei Lehrs, Wenzel von Olmütz, Taf. II, Fig. 4.

Passavant schrieb den Stich bereits im Kunstblatt von 1850 (181. 36.) dem Meister des Hausbuches zu, für den ihn Dutuit sehr mit Unrecht zu schwach findet. Das Blatt bildet ein Gegenstück zu Nr. 54 und beide wurden vom Monogrammisten b x 8 und von Wenzel von Olmütz copirt.

56.* Der Jüngling und die beiden Mädchen. K. 47. H. 96. P. II. 260. 37. Nachstich bei Boland, Fig. 42.

Harzen nennt dies anmuthige Blättchen den Freier um zwei Mädchen.

57.* Die nackte Frau mit ihren Kindern auf dem Hirsch. K. 53. H. 76. P. II. 254. 6. Dutuit, Manuel V. 132. 6. Nachstich bei Boland, Fig. 3.

Der Abdruck ist links verschnitten. Vergl. die Bemerkungen bei Nr. 58.

58.* Der wilde Mann auf dem Einhorn. K. 54. H. 75. P. II. 254. 5. Dutuit, Manuel V. 132. 5. Nachstich bei Boland, Fig. 2.

Der Abdruck ist oben und unten verschnitten. Gegenstück zu Nr. 57. M. Kaiser, der beide Darstellungen für Allegorien der Keuschheit und Unkeuschheit hält, möchte sie einem Schüler des Hausbuch-Meisters zuschreiben. Harzen weist sie auch diesem selbst, d. h. seinem sogenannten Zeitblom zu. Wie Passavant dazu kam, die Stiche als »absolut in der Manier des hl. Eligius« (Nr. 186) in das Werk des viel primitiveren Meisters der Liebesgärten aufzunehmen, ist schwer begreiflich. Auch Dutuit betont, dass beide Stiche von der Manier des hl. Eligius ganz verschieden seien.

59.* Die Hirschjagd. K. 43. H. 79. P. II. 259. 33. Nachstich bei Boland, Fig. 23.

Diese Darstellung zeigt in allen Theilen eine so freie und geistreiche

Behandlung, dass man ihre frühe Entstehungszeit kaum für möglich halten sollte. Die lärmende Waidmannslust ist selbst von den besten Meistern des 16. Jahrhunderts nicht lebendiger und mit so liebevoller Naturbeobachtung dargestellt worden.

60.* Die beiden Mönche. K. 41. H. 81. P. II. 259. 29. Nachstich bei Boland, Fig. 39.

Der Abdruck ist unten verschnitten.

61.* Die beiden Nonnen. K. 40. H. 82. P. II. 259. 30. Nachstich bei Boland, Fig. 40.

Gegenstück zu Nr. 60.

62.* Der Jüngling und die Alte. K. 56. H. 94. P. II. 263. 54. Nachstich bei Boland, Fig. 51.

Sehr fetter und schwarzer Abdruck.

63.* Das Mädchen und der Greis. K. 57. H. 93. P. II. 263. 55. Nachstich bei Boland, Fig. 52.

Der Abdruck ist oben bis an die Köpfe verschnitten, so dass man nur die Enden der Spruchbänder sieht. Gegenstück zu Nr. 62, mit der es Israhel van Meckenem (B. 169—170) von der Gegenseite copirt hat.

64.* Der Falkonier und sein Begleiter. K. 49. H. 78. P. II. 260. 38. Nachstich bei Boland, Fig. 43.

Der Stich ist unten, vielleicht auch in der Breite etwas verschnitten. Die Hunde sind ausserordentlich lebendig dargestellt und übertreffen weit ihre berühmten Genossen auf Dürer's »Eustachius«.

65.* Zwei Männer im Gespräch. K. 48. H. 83. P. II. 261. 40. Nachstich bei Boland, Fig. 44.

Die linke obere Ecke fehlt, auch ist die Einfassungslinie nur oben und unten sichtbar. Wahrscheinlich Gegenstück zu Nr. 64. Die Haltung der beiden Männer ist ungemein lebendig.

66. Der Auszug zur Jagd. Heinecken, N. N. I. 472. 168. B. VI. 307. 168. K. 44. H. 77. P. II. 260. 34. Nachstich bei Boland, Fig. 24.

Die rechte obere Ecke fehlt. Ein zweites, aber arg beschädigtes Exemplar mit Spuren von Farbe befindet sich im Berliner Cabinet.

Reizendes Blättchen von meisterlicher Behandlung. Auch hier sind die Windhunde von derselben Lebendigkeit und Wahrheit wie auf Nr. 64. Harzen erwähnt eine Copie dieses Blattes von Israhel van Meckenem, die Bartsch im Appendix nach Heinecken anführe. Es ist jedoch das Original, welches Heinecken unter den dem Israhel zugeschriebenen anonymen Stichen verzeichnet.

67. Kampf zweier wilder Männer zu Pferde. K. 73. H. 84. P. II. 259. 31. Nachstich bei Boland, Fig. 22.

Das Amsterdamer Exemplar ist links verschnitten, in der Mitte vertical durchgerissen, sehr defect und restaurirt. Ein zweites mit dem Wasserzeichen des kleinen Ochsenkopfes mit Stange und Stern befindet sich in Hamburg. Es wurde 1837 auf der Auction Ottley für 2 £ 2 sh. von Harzen erworben.

68. Die Kartenspieler. Renouvier, Des types etc. (XVe siècle) p. 94. K. 45. H. 80. P. II. 260. 35. Nachstich bei Boland, Fig. 25, und Gazette des

Beaux-Arts 1872, I. nach p. 298. Lichtdruck nach Boland's Facsimile bei Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten (Titelblatt) und Hochätzung danach bei Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, p. 554, Fig. 456. Ein zweites Exemplar in Coburg wurde 1795 auf der Auction Brandes in Leipzig für 5 Thlr. erworben; ein drittes befindet sich in Oxford. Es existirt eine Photographie danach.

Eine der anmuthigsten Compositionen des Meisters. Der Gesichtsausdruck der Spielenden ist mit köstlichem H·:mor wiedergegeben. Renouvier legt der Scene eine erotische Bedeutung bei, von der ich nichts entdecken kann.

69. Der Jüngling und der Tod. Duchesne, Voyage p. 77. K. 46. Friedrich v. Bartsch 1135. H. 74. P. II. 261. 41. Nachstich bei Boland, Fig. 26.

Der Abdruck in Amsterdam ist verschnitten, ein zweites Exemplar in der Wiener Hofbibliothek von erster Schönheit und von wunderbar farbiger Tiefe im Druck. Leider ist es jedoch wegen schadhafter Stellen aufgezogen und der Plattenrand mit Tusche verstärkt oder vielmehr gefälscht, denn in Wien misst man 118 : 80 mm. Bl. und in Amsterdam 141 : 85 mm. Bl. : Pl., obwohl oben und unten kein Plattenrand sichtbar ist. Passavant sagt daher irrig, dass gerade der Amsterdamer Abdruck der verschnittene sei. Der Wiener ist es noch mehr.

Dieser Stich ist ein Meisterwerk feiner Charakteristik, und die Gegenüberstellung von jugendlicher Lebenslust mit dem Ernst des Todes geradezu ergreifend. Passavant sagt nicht mit Unrecht, dass Ausführung und Zeichnung von der grössten Feinheit und würdig eines Hans Memlinc seien.

Eine gute, aber ringsum verschnittene Federzeichnung in Amsterdam ist gleichseitig nach dem Stich gefertigt und misst 125 : 78 mm.

Die Figur des Jünglings allein, mit einem Kranz an Stelle des Bandes, verlängertem Dolch und Hinzufügung zweier Bandrollen findet sich copirt auf einem sehr mittelmässigen Stich des Dresdener Cabinets [25]). Das längere der beiden Spruchbänder, welches der Jüngling in der linken Hand trägt, enthält die Buchstaben I M G und auf dem mit einzelnen Grasbüscheln bewachsenen Hügel steht unten etwas links von der Mitte in verzierter gothischer Minuskel der Name: hinrich. Heinecken [26]) beschreibt das Blatt bei den Anonymen. Passavant [27]) nahm es nach Renouvier's [28]) Vorgang in das Werk des Alart Duhameel auf, da er den Namen unten für die bekannte Bezeichnung dieses Meisters: »hameel« hielt. Das Wort lautet jedoch deutlich: »hinrich« (Heinecken las »henrich«). Die Zeichnung ist viel magerer und die technische Behandlung schwächer als bei Duhameel. Die Bedeutung des Namens, wie die der drei Buchstaben auf dem Spruchband ist schwer zu ermitteln. Renouvier nahm die letzteren für die Anfangsbuchstaben einer Liebeslegende und spricht in seiner »Histoire de l'origine et des progrès de la gravure«, p. 185,

---

[25]) Photographirt von Braun, Nr. 182—185.

[26]) Neue Nachrichten I. 345. 285.

[27]) Vol. II. 286. 13.

[28]) Des types etc. (XVIe siècle) p. 145.

direct von dem »Jouvenceau qui porte des devises amoureuses«. Dutuit hat in den Supplementen zu Duhameel [29]) den Sachverhalt klargestellt.

70. Aristoteles und Phyllis. Heinecken, N. N. I. 346. 289. B. X. 51. 26. H. 97. P. II. 261. 42. Nachstich bei Boland, Fig. 7.

Der Abdruck in Amsterdam ist oben um 15 mm. verschnitten.

Ein zweites Exemplar auf der Veste Coburg wurde 1795 auf der Auction Brandes in Leipzig für 10 Thlr. erworben, ein drittes in der Wiener Hofbibliothek stammt wahrscheinlich aus dem Cabinet Praun in Nürnberg. Ein viertes endlich befindet sich in Oxford. Es existirt eine Photographie davon.

Bartsch erkannte im Aristoteles bereits richtig die gleiche Hand wie im Salomo (Nr. 7), den Propheten (4—5) und dem Bauer mit dem leeren Schild (78). Dies Blatt ist unstreitig eine der reizvollsten Arbeiten des Meisters. Die anmuthige Schalkhaftigkeit der schönen Phyllis, mit der sie wohlgefällig auf den überwundenen Gelehrten herabblickt, ist meisterhaft wiedergegeben, und die beiden in ihr Gespräch vertieften Männer sind köstlich charakterisirt.

71. Der Türke zu Pferd. B. X. 52. 28. Duchesne, Voyage, p. 110. H. 85. P. II. 261. 44. Nachstich bei Boland, Fig. 46.

Ein zweites Exemplar in London ist facsimilirt bei Ottley (Collection Pl. 90) und in Prints and Drawings in the British Museum, Part III. Pl. VII. Auch existirt eine Reproduction von der Autotype-Company Nr. 349. Ein drittes und viertes Exemplar findet sich in Coburg und in der Albertina zu Wien. Eines von diesen beiden wurde 1795 auf der Auction Brandes für 6 Thlr. 16 Ngr. erworben [30]).

Der Stich gehört zu den reifsten Arbeiten des Meisters. Die Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes erinnert direct an Dürer. Harzen erklärt den Reiter für einen Ungarn wegen der Kesselpauken am Sattel und sagt, dass dieser nationalen Eigenthümlichkeit schon von gleichzeitigen Schriftstellern Erwähnung geschehe [31]).

72.* Bildniss eines bärtigen Greises. K. 62. H. 118. P. II. 263. 57. Es existirt ein Lichtdruck von 1889 und eine Photographie von 1890. Der Abdruck ist leider silhouettirt. Unten und auf der linken Seite erkennt man noch die Einfassungslinie.

Harzen, der diesen Stich, wie alle übrigen des Meisters, dem Bartholomäus Zeitblom zuschreibt, bemerkt, dass dieser Typus der stehende für alle alten Männer auf den Gemälden des Meisters sei. Mutatis mutandis kann dies wenigstens von den Stichen des Hausbuch-Meisters gelten.

73.* Zwei Studienköpfe. K. 55. H. 117. P. II. 263. 56. Nachstich bei Boland, Fig. 53.

---

[29]) Manuel VI. p. 665.

[30]) Im Katalog Brandes wird unter Nr. 4713 noch eine alte Zeichnung desselben Gegenstandes aufgeführt, welche Schongauer's Chiffre trägt und nach Huber von so feiner Ausführung ist, dass man zweifeln könnte, ob es eine Zeichnung oder ein Stich sei.

[31]) Vergl. a. a. O. Anm. 69 über die Gesandten des Königs Ladislaus von Ungarn, welche 1457 bei Carl VII. um die Hand seiner Tochter Magdalena anhielten.

Passavant nimmt wohl nicht mit Unrecht an, dass diese zwei lebensvollen Köpfe nach der Natur gezeichnet seien.

74.* Ein sitzender Hund. K. 72. H. 137. P. II. 272. 70. Es existirt ein Lichtdruck und eine Photographie.

Der Stich ist silhouettirt. Passavant beschreibt ihn unter den anonymen Niederländern, es ist aber ohne Zweifel eine Arbeit des Hausbuch-Meisters. Zeichnung und Bewegung des Thieres zeugen von einer geradezu stupenden Naturbeobachtung und lassen alle gleichzeitigen Hunde-Darstellungen, selbst jene Dürer's, weit hinter sich. Nur ein sehr grosser Meister vermochte seiner Zeit soweit voraufzueilen.

75.* Der Bauer mit dem leeren Wappenschild. K. 68. H. 138. P. II. 262. 47. Photographirt 1890.

In den Schild ist mit der Feder ein Wappen eingezeichnet: gespaltener Schild, rechts ein Löwe, links neunmal getheilt.

76. Die spinnende Bäuerin mit dem leeren Wappenschild. K. 67. H. 139. P. II. 262. 48. Willshire, Cat. II. 109. G. 141. Nachstich bei Boland, Fig. 49.

Ein zweites Exemplar in Oxford. Es existirt eine Photographie davon, welche Willshire als unbeschrieben bei den Anonymen aufführt. Der Stich bildet das Gegenstück zu Nr. 75.

77.* Die Bäuerin mit dem Sichelwappen. K. 65. H. 146. P. II. 270. 60. Nachstich bei Boland, Fig. 72.

Harzen führt das Blättchen irrig als rund auf. Passavant beschreibt es unter den anonymen Niederländern, es ist aber jedenfalls eine leicht und geistreich behandelte Arbeit des Hausbuch-Meisters selbst.

78. Der bärtige Mann mit dem leeren Wappenschild. B. X. 46. 16. Duchesne, Voyage, p. 222. H. 143. P. II. 262. 46. Wessely 117. Nachstich bei Boland, Fig. 48.

Der Stich findet sich auch in Berlin, wohin er aus der Sammlung v. Nagler gelangte, in der Sammlung des Grafen Maltzan zu Militsch, Stuttgart und Wien (Hofbibliothek). Vergl. Repertorium XII. 28. 6.

79.* Der Jüngling mit dem Knoblauchwappen. K. 66. H. 151. P. II. 270. 58. Nachstich bei Boland, Fig. 71.

Der Plattenrand ist auf der rechten Seite sichtbar, und die vier Ecken sind durch mit der Feder gezeichnete Ornamente ausgefüllt. Der Stich bildet ein Gegenstück zu der Dame mit dem Rettigwappen, P. II. 270. 59, in Dresden. Passavant führt diese beiden reizenden Blättchen unter den sogenannten »Anonymen der Schule van Eyck« auf, während sie ganz unzweifelhaft dem Meister des Hausbuches angehören. Wahrscheinlich liegt ihnen derselbe Gedanke zu Grunde, wie dem Turnier der wilden Männer (Nr. 67), die ebenfalls Knoblauch und Rettig als Helmschmuck führen. Vielleicht gilt es eine Verspottung des hochmüthigen neugebackenen Adels. Auch das Hündchen scheint nicht bedeutungslos. Es begleitet auf dem Turnierbild den Rettigritter.

Harzen glaubt in unserem Wappen dasjenige der Frankfurter Patrizierfamilie Knoblauch zu erkennen, wohl nur, weil er den Stecher mit dem

Monogrammisten b x g identificirt, der bekanntlich zwei andere Frankfurter Familienwappen, die der Rohrbach und Holzhausen, gestochen hat.

80. Die Dame mit Helm und Wappen. Heinecken, N. N. I. p. 362. Brulliot, Dict. II. Nr. 120. Duchesne, Voyage, p. 376. Nagler, Monogr. I. 999. K. 64. H. 149. P. II. 262. 49. Nachstich bei Boland, Fig. 50.

Eines der reizendsten Blättchen des Meisters, dem es zuerst Duchesne zuschrieb, während Brulliot darin eine Arbeit des Meisters E S zu erkennen glaubte. Die Buchstaben im Schild beziehen sich jedenfalls nicht auf den Stecher. Der Stich findet sich auch in Dresden und London. Von dem Dresdener Exemplar, welches schon Heinecken beschreibt, existirt eine Heliogravüre. Das Londoner, aus den Sammlungen Buckingham und de Vindé stammend [82]), ist in Lichtdruck publicirt in Prints and Drawings in the British Museum, Part III. Pl. VII.

81.* Wappen mit einer Garnhasplerin. K. 69. H. 144. P. II. 263. 60. Nachstich bei Boland, Fig. 55.

Passavant nennt die Frau im Schild eine Spinnerin und den Vogel auf dem Helm einen Hahn. Harzen beschreibt die Garn haspelnde Alte irrig als Schildhalterin, nicht als Figur im Schilde.

82.* Wappen mit Fechtern und Gauklern. K. 70. H. 147. P. II. 264. 61. Nachstich bei Boland, Fig. 56.

Die Einfassungslinie ist oben nicht sichtbar. Die Zeichnung der stark bewegten Figuren ist von einer erstaunlichen Freiheit und Sicherheit. Das Blatt zählt wie die übrigen Wappenbilder zu den schönsten Arbeiten des Meisters.

83. Wappen mit einem kopfstehenden Bauern. Duchesne, Voyage, p. 346. K. 71. H. 148. P. II. 264. 62. Willshire, Cat. II. 224. H. 110. Nachstich bei Boland, Fig. 57.

Ein zweites Exemplar in Coburg wurde 1795 auf der Auction Brandes für 3 Thlr. erworben. Auch in London befindet sich ein Abdruck. Willshire hält den Stich für eine gegenseitige Copie nach dem Blatt B. 194 von Meckenem. Das Verhältniss ist natürlich umgekehrt, wie auch Duchesne bereits richtig erkannte.

Eine auch von Harzen a. a. O. erwähnte Copie des 16. Jahrhunderts mit der Ueberschrift: Amor vincit omnia und der Unterschrift: Interdum varietas delectat (135 : 93 mm) befindet sich in Wolfegg (Bd. T. 1.)

Martin Schongauer.

84. Der Engel Gabriel. B. 1.*** Auf röthlichem Papier. W. Dreiberg mit dem Kreuz. Ein zweites geringeres Exemplar hat als W. eine siebenblätterige Rose ohne Stiel von einer 4 bekrönt.

85. Die hl. Jungfrau. B. 2.*** Auf röthlichem Papier, und ein zweites Exemplar verschnitten und restaurirt.

86. Die Verkündigung. B. 3.

87. Die Geburt Christi. B. 5.**

---

[82]) Auf der Auction Buckingham (1834) erstand es Ottley für 1 £ 10 sh.

88. Die Anbetung der Könige. B. 6.*** I. Et.

89. Die Flucht nach Egypten. B. 7.** W. Profilkopf.

90. Die Taufe Christi. B. 8.**

91—102. Die Passion. Folge von zwölf Blatt B. 9—20.** B. 9 zu fett gedruckt, B. 12.* W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz, B. 15 und 20.*** Von letzterem ein zweiter Abdruck ** mit demselben W. wie B. 12.

(102a.)* Christus vor Annas. Copie nach B. 11. ohne den Krieger mit dem Helm hinter Christus. Der Scherge, welcher die Rechte zum Schlage erhebt, hat scheinbar kein Auge, und der Stab des Annas durchschneidet die Hellebarde. Der Hund und die Zimmerwölbung fehlen. Der Hintergrund ist weiss. 98 : 75 mm. Einf.: Bl. Die Einfassungslinie fehlt auf der linken Seite.

Schwache, wohl schon dem 16. Jahrhundert angehörige Arbeit aus einem Druckwerk. Das Amsterdamer Exemplar trägt in verso 17 Zeilen gedruckten altholländischen Text.

(102b—c.) Die Gefangennahme und die Geisselung. Zwei Blatt aus der Copien-Folge von Adrian Huberti (1584) nach B. 10 und 12 im II. Et. von der verkleinerten Platte. Vergl. Repertorium XI. 54. 18—29 Cop.

103. Die grosse Kreuztragung. B. 21. Stark restaurirt.

104. Christus am Kreuz. B. 22.**

105. Christus erscheint der Magdalena. B. 26.**

106. Die kleine stehende Madonna. B. 27.*

107. Die Madonna mit dem Papagei. B. 29*. W. kleines gothisches p mit Blume. Verschnitten.

108. Der Tod Mariä. B. 33.** I. Et. Die rechte untere Ecke ergänzt.

109—120. Die zwölf Apostel. Folge von zwölf Blatt B. 34—45.*** Ungewöhnlich gleichmässige Drucke auf röthlichem Papier und mit vollem Plattenrand. Von B. 43 besitzt die Sammlung ein zweites Exemplar, defect und verschnitten als Copie.

121. St. Antonius. B. 46.

(121a.) St. Antonius. Gegenseitige Copie von Hieronymus Wierx, B. 46, Cop. 2.) Alvin 845. I. Etat vor der Adresse von Cornelis Vischer unten rechts.

122. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. W. gothisches p. Verschnitten und arg restaurirt.

123. St. Christoph. B. 48. W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

124. St. Stephan. B. 49. W. grosser Ochsenkopf mit Stange und Herz.

125. St. Georg im Rund. B. 51.

126. St. Johannes Bapt. B. 54. Stark verschnitten.

127. St. Johannes auf Pathmos. B. 55.*

128. St. Martin. B. 57.***

129. St. Michael. B. 58.* W. kleines p mit Blume, und ein zweites geringeres Exemplar mit grossem p mit Blume.

130. St. Sebastian. B. 59.

131. S. Agnes. B. 62.

132. S. Catharina. B. 64. Stark verschnitten und restaurirt.

133. S. Veronica. B. 66.***

134. Der segnende Heiland. B. 68.***

135. Der thronende Heiland. B. 70.*

136. Der Heiland segnet die Jungfrau. B. 71.

137. Der Heiland krönt die Jungfrau. B. 72.* W. p.

138—141. Die vier Evangelistensymbole. Folge von vier Blatt. B. 73—76. (B. 74,** B. 73 und 76,* B. 75.)

142—148. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Sieben Blatt aus der Folge B. 77—86.

142. Die zweite der klugen Jungfrauen. B. 78.*

143. Die vierte der klugen Jungfrauen. B. 80.

144—148. Die fünf thörichten Jungfrauen. B. 82,* 83 silhouettirt und die Hand mit der Lampe hinzugezeichnet [33]), 84,** 85*, 86.

149. Eine der thörichten Jungfrauen in Halbfigur. B. 87.*

150. Der Auszug zum Markte. B. 88.

151. Der Greif. Gegenseitige Copie nach B. 93. B. VI. 159. 93. Cop. und 175. 17. und 182. 75. Vergl. Repertorium XII. 30. 25.

152. Zwei Wappenschilde mit Greifenfuss und Hahn, von einem Türken gehalten. B. 101.

153. Wappenschild mit dem Flug, von einem Bauern gehalten. B. 102.

154. Zwei Wappenschilde mit einem Hasen und einem Mohrenkopf, gehalten von einem wilden Mann. B. 105.**

155. Der Bischofstab. B. 106.

156. Das Rauchfass. B. 107.**

157. Ornament mit einer Eule. B. 108.** W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Drei Ecken des Stiches fehlen.

158. Ein Blattornament. B. 110.** Alle vier Ecken fehlen. Der Abdruck ist auf drei Seiten, nur unten nicht verschnitten.

159. Christus am Kreuz. Galichon, Gazette des Beaux-Arts, 1859. II. p. 334.*** I. Etat vor den Strahlennimben. Vergl. Repertorium XI. 57. 69. Es ist dies das sechste Exemplar dieses seltenen, Bartsch und Passavant unbekannten Stiches, welches bis jetzt aufgefunden wurde, und das dritte des ersten Plattenzustandes (Paris und Wolfegg). Der II. Etat befindet sich in Berlin, Paris: S. v. Rothschild und Würzburg.

Blätter mit Schongauer's Zeichen [34]).

160. Der segnende Heiland von sechs Engeln verehrt. B. VI. 169. 6. und 179. 34. P. II. 113. 6. P. V. p. 55. und 56. 1. II. Etat mit Schongauer's Monogramm in der linken unteren Ecke. Abdruck auf bräunlichem Papier.

---

[33]) Der Stich ist auf ein Fragment von Meckenem's Herodias B. 8 geklebt. Vergl. Nr. 214.

[34]) Die ebenfalls in diese Kategorie gehörige Maria B. VI. 170. 8. übergehe

Heinecken [85]) beschreibt den II. Etat dieses Stiches unter den Arbeiten Schongauer's. Bartsch, welcher auch den ersten Plattenzustand kannte, verweist ihn aber bereits in den Appendix. Passavant erklärt die Arbeit für entschieden italienisch, wenngleich nach einer Zeichnung Schongauers ausgeführt. Er beschreibt den Stich im Werk des Gherardo von Florenz, indem er sich auf Vasari beruft, der im Leben jenes Meisters sagt, dass er einige der damals zuerst nach Italien gelangten Stiche Schongauer's copirt habe, und im Leben Marcanton's, auf diesen Punkt zurückkommend, speciell von einem Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes berichtet, welchen Gherardo nach dem Colmarer Meister gestochen habe. Da diese Copie nun nirgends mehr aufzufinden [86]), schreibt ihm Passavant den von Engeln verehrten Christus zu und sagt: die Figuren seien wohl im Stile Schongauer's, aber die Landschaft und besonders die Bäume erinnerten an den conventionellen Stil der Basreliefs von Lorenzo Ghiberti, die Ausführung sei ganz in der breiteren Manier der Italiener.

Meines Erachtens sind Zeichnung und Stichweise deutsch. Die Bäume gleichen völlig denen auf Schongauer's Stichen (z. B. auf der Flucht nach Egypten, B. 7.), ebenso die Pflanzen am Boden. Ungewöhnlich sind für eine deutsche Arbeit nur die Pfauenfedern in den Flügeln des einen Engels. Der Abdruck der Auction Kalle soll nach Angabe des Katalogs [87]) auf altem italienischem Papier gezogen gewesen sein, doch kann man die Richtigkeit dieser Behauptung nicht controlliren, da kein Wasserzeichen genannt wird. Das Münchener Exemplar des I. Etats hat das deutsche Wasserzeichen des kleinen Ochsenkopfes, wie er so häufig bei Schongauer vorkommt [88]). Wenn der sich mit der Figur Christi auf unserem Stich deckende segnende Heiland aus der Apostelfolge P. II. 149. 28—39 (Basel, Paris und Wien: Albertina) von einem notorischen Schongauer-Copisten in der That nach diesem Stich und nicht etwa nach derselben beiden zu Grunde liegenden Zeichnung Schongauer's copirt wurde, wäre dieser Umstand auch eine Art Beleg für die deutsche Herkunft des Stiches. In der Regel wenigstens copirten die deutschen Stecher des

---

ich, da sie offenbar von einem Stecher des 16. Jahrhunderts herrührt. Bei dem in der Breite verschnittenen Amsterdamer Exemplar fehlt die Chiffre. Der Stich findet sich u. A. auch in Brüssel, München, Wien (Albertina), London, Oxford, Paris und Baltimore (Gawett Collection).

[85]) Neue Nachrichten I. 416. 34.

[86]) Ich möchte glauben, dass die bislang vergeblich gesuchte Copie dieselbe ist, welche das Berliner Cabinet 1889 erwarb. Vergl. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen X. Sp. VIII. und XII. p. 131.

[87]) Frankfurt a. M. 1875, Nr. 1064.

[88]) Der I. Etat findet sich auch in Wien (Albertina und Hofbibliothek), der II. in denselben Sammlungen, sowie in Berlin, London (Brit. Museum und Sammlung R. Fisher) und Paris (Bibl. nationale und Sammlung Rothschild). Ein unbeschriebener III. Etat vom oberen Theil der ausgedruckten und horizontal in der Mitte durchschnittenen Platte, welche ganz mit Schrammen und Kratzern bedeckt ist, befindet sich im Berliner Cabinet und im British Museum.

15. Jahrhunderts niemals ihre italienischen Collegen, während der umgekehrte Fall ziemlich häufig vorkommt.

Sehr beachtenswerth scheint mir die Bemerkung bei Willshire [39]), welcher mit Reid darin übereinstimmt, dass eine grosse Aehnlichkeit im Stil und der technischen Ausführung bestehe zwischen unserem Stich und den Blättern des Meisters L · Cz · Besonders gleicht die Behandlung des Baumschlags dem auf der Versuchung Christi, B. 1, und dem Einzug in Jerusalem, B. 2. Mit letzterem stimmt auch der Faltenwurf überein. Die sonst im 15. Jahrhundert meines Wissens niemals vorkommende Darstellung schliesst sich überdies gerade an die vom Meister · L · Cz · gestochene Versuchung Christi an. Sie bezieht sich auf den vierzigtägigen Aufenthalt des Heilands in der Wüste unter den wilden Thieren [40]).

161. St. Jacobus major besiegt die Ungläubigen. B. VI. 143. 53. und 180. 62. P. II. 112. 53. I. Etat. ***

Der Stich ist nicht ganz vollendet und wurde desshalb von Einigen für Schongauer's letzte Arbeit gehalten. Schenkel- und Hinterbeine des Pferdes links, Einzelheiten an seinem todten Reiter und der Boden über demselben sind weiss, ebenso die beiden Lanzenspitzen oben links am Himmel. Im II. Etat ist oben in der Mitte des Himmels eine grosse Renaissance-Cartouche hinzugefügt. Einige Arbeiten von derselben späteren Hand bemerkt man auf dem unfertigen Pferdeschenkel und auf den Lanzenspitzen. Die Platte ist mit feinen, meist horizontalen Kratzern bedeckt.

Heinecken [41]) erwähnt zuerst beide Plattenzustände, nach ihm Nagler [42]), Galichon [43]) und Passavant. Trotzdem hat sie Wessely in seine »Supplemente« (p. 39, Nr. 3) aufgenommen. Der II. Etat ist übrigens viel seltener als der I. [44]). Bartsch leugnet gar seine Existenz (p. 180) [45]). v. Murr [46]), Heinecken, Bartsch und Passavant rechnen die Jacobsschlacht unbedenklich zu Schongauer's Werk, da sie auch das Monogramm des Colmarers, nur mit

39) Cat. II. p. 254—255. Unabhängig davon theilte mir Dr. Paul Seidel in Berlin dieselbe Beobachtung mit.

40) Vergl. Marcus 1, Vers 13: »Et erat in deserto quadraginta diebus, et quadraginta noctibus: et tentabatur a satana: eratque cum bestiis, et angeli ministrabant illi.«

41) Neue Nachrichten I. 422. 61 und 62.

42) Künstlerlexicon XV. 445. 53.

43) Gazette des Beaux-Arts 1859. II. 332. 53. Er spricht von „mehreren Zeilen Schrift auf der Cartouche. Einen solchen Abdruck habe ich nie gesehen.

44) Von Reproductionen des I. Etats seien hier erwähnt: Photographie von H. Buttstaedt, stark verkleinert (Gotha), Photographie von Braun Nr. 30 (Dresden, Sammlung Friedrich August II.), Photographie in Choix d'estampes rares etc. de la Collection W. Drugulin, Heliogravure von Amand-Durand Nr. 37 (Rouen, Sammlung Dutuit).

45) Ich kenne nur zwei Exemplare des II. Etats in Berlin und Rouen (S. Dutuit), während mir vom I. etwa 24 Abdrücke bekannt sind.

46) Journal zur Kunstgeschichte II. p. 232.

etwas abweichendem Meisterzeichen, trägt. v. Wurzbach[47]) setzt den Stich in die erste Periode des Meisters. Scheibler[48]) rechnet ihn zur zweiten Stufe (»Ueberwiegen der freien Schraffirung«.) v. Seidlitz zählt ihn (ibid. p. 173) ebenfalls zu den frühen Arbeiten, sagt aber (p. 175), das Blatt werde — obwohl der unvollendete Zustand die Beurtheilung erschwere — wegen der Lahmheit in Stellungen und Gesichtsausdruck eher als eine Werkstattarbeit anzusehen sein, wofür auch die ungewöhnliche Form des Zeichens zu sprechen scheine.

Dass er hierin ganz Recht habe, beweist D. Burckhardt[49]), welcher meiner Ansicht nach nur in dem einen Punkte über das Ziel hinausschiesst, dass er den Stich Martins Bruder Ludwig zuschreibt, dessen bezeichnete Blätter doch eine wesentlich andere Behandlungsweise zeigen. Burckhardt nimmt an, Ludwig habe nach dem Tode seines Bruders, als Haupt der verwaisten Kupferstecherwerkstatt von Colmar, das altberühmte Werkzeichen Martins aus praktischen Gründen beibehalten. Andere Belege als die umstrittene Jacobsschlacht vermag er aber hiefür nicht beizubringen. — Ueberzeugend sind dagegen die Gründe, welche Burckhardt, p. 82—83, für die Priorität der grossen Kreuztragung, B. 21, und deren Benutzung durch den Stecher der Jacobsschlacht in's Feld führt. Der Thatsache, dass der Letztere die Zugspitze der Kreuztragung einfach von der Gegenseite copirt hat, kann ich noch einige andere, bisher nicht erkannte Plagiate hinzufügen:

Der bartlose Krieger mit dem zweitheiligen Schild ganz rechts ist genau nach dem auf der Kreuztragung etwa an derselben Stelle befindlichen von der Gegenseite copirt. Ebenso ist der Soldat vor ihm mit dem eigenthümlichen Kopfputz, aus dem hinten ein Haarzopf herausquillt, lediglich eine gegenseitige Copie nach dem Schergen, welcher auf der Kreuztragung den Heiland mit dem Strick antreibt. Nur der Kinnbart ist fortgelassen. Endlich erkennt man bei aufmerksamerer Betrachtung in dem links unmittelbar hinter Jacobus folgenden Ritter eine vergrösserte Copie nach Schongauer's kleinem hl. Georg (B. 50) nur mit Fortlassung der Helmfedern. In Ermangelung des Drachens hat der Stecher die eingelegte Lanze über Gebühr verlängert und sie bis zur Brust des unter dem Ross des Jacobus liegenden Mauren fortgeführt.

Danach ist es wohl keine Frage mehr, dass wir in der Jacobsschlacht nur eine Werkstatt-Arbeit zu sehen haben. Dass der Stich aber erst nach Martins Tode, wie Burckhardt (p. 85) sagt, kurz nach 1492 von Ludwig Schongauer gefertigt sei, leuchtet mir nicht ein, selbst wenn man einen sehr be-

---

[47]) Martin Schongauer, p. 97. Er macht zugleich auf eine »zweifellos echte«, aber sehr beschädigte Federzeichnung der Albertina (Waagen, Kunstdenkmäler II. p. 159) aufmerksam, die den Angriff der Heiden auf das Schiff der hl. Ursula darstellt. Dieselbe soll in den männlichen Gestalten lebhaft an die Jacobsschlacht, die Auffassung der weiblichen dagegen an die klugen und thörichten Jungfrauen erinnern.

[48]) Repertorium VII. p. 36.

[49]) Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein, p. 81—83.

deutenden Fortschritt Ludwigs in technischer Beziehung annehmen wollte[50]). Ich möchte sogar die Möglichkeit nicht von der Hand weisen, dass Martin die Arbeit corrigirt und die Gestalt des Jacobus selbst, wenigstens dessen Kopf eigenhändig gestochen habe. Nimmt man diesen echt Schongauer'schen Typus aus, so mag das Uebrige ruhig als Gesellenwerk dahinfallen.

Monogrammist [monogram]

162. Die Anbetung der Könige. B. VI. 344. 1. Repertorium IX. 6. 8. Nur ein Fragment mit der Gruppe der drei Könige (130 : 134 mm. Bl.)

163—174. Die Passion. Folge von zwölf Blatt. B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20 und XII. 32. 41—48. I. Etat. W. bei B. 2, 4 und 7 Wappen mit gekreuzten Balken und Schlangenstab. Von B. 7 ist noch ein zweiter geringerer Abdruck vorhanden.

175—176. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Zwei Blatt aus der Folge B. VI. 352. 18—22. Repertorium IX. 11. 25—34 und 379. 25—34 nach Schongauer.

175. Die Erste der klugen Jungfrauen. B. 18.

176. Die Fünfte der klugen Jungfrauen. B. 22.

Monogrammist W [monogram] H

177. St. Judas Thaddäus. B. 19. P. 19. Blatt 12 aus der Apostelfolge nach Schongauer. B. VI. 403. 13—24. P. II. 129. 13—24. Repertorium IX. 18. 13—24 und 381. 13—24. Unbeschriebener I. Et. vor dem Monogramm.

Monogrammist [monogram]

178—179. Die zwölf Apostel. Blatt 1 und 9 aus einer Copienfolge nach Schongauer.

178.* Petrus. Copie nach B. VI. 136. 34. Unter dem Bart des Apostels sieht man nur einen Mantelknopf, im Original zwei. Oben zu beiden Seiten des Kopfes vertheilt der Name: S pet er. Unbezeichnet. 90 : 50 mm. Bl. Unbeschrieben.

Trotz der fehlenden Chiffre erkennt man die Zugehörigkeit dieses Blattes zur Folge an der Uebereinstimmung mit dem Bartholomäus Nr. 179.

179. Bartholomäus. Copie nach B. VI. 137. 39. Am Messergriff sieht man über dem Daumen des Apostels eine Niete. Der Rasen reicht auf der linken Seite bis unter das Monogramm herab, während er sich im Original nur in gleicher Höhe befindet. Oben zu beiden Seiten des Kopfes vertheilt der Name: S bar tolom9. Unter der linken Fussspitze die Chiffre. 91 : 52 mm. Bl. Unbeschrieben. Ein I. Etat, vor dem Namen des Apostels befindet sich in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden unter den Blättern des 16. Jahrhunderts.

---

[50]) In demselben Sinne äussert sich v. Lützow: Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, p. 42. — Auch Burckhardt selbst hält laut schriftlicher Mittheilung die Zuweisung des Stiches an Ludwig Schongauer nicht mehr aufrecht.

Aus dieser mittelmässigen Folge ist mir nur ein drittes Blatt bekannt, nämlich der Jacobus minor nach B. VI. 137. 42. ohne den Namen des Apostels und mit sehr undeutlichem Monogramm in Dresden. Das Dresdener Cabinet erwarb ihn im August 1888 für 15 Mk. von Artaria in Wien. Vielleicht existirten ursprünglich von allen Blättern zwei Plattenzustände vor und mit den Apostelnamen.

Meister h✝w

180.* Querfüllung mit dem Löwen und Widder. P. II. 245. 243. Photographirt 1890.

Passavant erwähnt dies unbezeichnete Blatt flüchtig als rohe Goldschmiedsarbeit bei den Anonymen. Es handelt sich aber um einen sehr charakteristischen Stich des sogenannten »Hans von Windsheim«. Nicht nur die technische Behandlung ist ganz dieselbe wie auf seinen bezeichneten Blättern, sondern auch die Zeichnung der Thiere deckt sich mit anderen Arbeiten seiner Hand. Man vergleiche den Löwen mit jenem auf dem Wappen P. II. 243. 231, dessen menschlich gebildetes Ohr dem des Amsterdamers genau gleicht. Das Maul des Widders entspricht dem des Einhorns auf demselben Wappen, und das zackige Ornament zeigt die gleiche Structur wie die Helmdecken des Wappens mit dem Lamm, B. X. 59. 38. und P. II. 99. 90. und des schon erwähnten mit dem Löwen [51]).

Wenzel von Olmütz.

181. Kopf eines bärtigen Greises. P. II. 137. 78. und 263. 59. Lehrs 58. Nachstich bei Boland, Fig. 54.

Wie es scheint alter, aber matter Abdruck.

182. Eine Monstranz. B. VI. 183. 90. P. II. 114. 90. und 243. 227. Lehrs 80.

Ziemlich matter Abdruck, oben und unten mit Schonung der Chiffre schräg zugeschnitten.

Meister MZ

183. Salomos Götzendienst. B. 1.** Der Abdruck ist unten rechts mit einem anderen Exemplar ergänzt.

184. Die Enthauptung Johannes des Täufers. B. 3.**

185. Die Königssöhne, welche nach dem Leichnam ihres Vaters schiessen. B. 4.**

186. St. Christoph. B. 7.** W. Augsburger Wappen mit HH.

187. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.*

188. Das Martyrium der hl. Barbara. B. 9.

189. S. Ursula. B. 10.**

190. S. Catharina. B. 11.**

191. Der Ball. B. 13.*

192. Das Turnier. B. 14.**

---

[51]) Ueber diese gleichfalls unbezeichneten, aber von Wilhelm Schmidt mit guten Gründen dem h w zugeschriebenen Stiche vergl. Repertorium X. p. 337.

(192a.) Ein Dudelsackbläser zu Pferd. Ein Mann in kurzem Rock und gezaddelter Kappe reitet, vom Rücken gesehen, auf flachem Erdreich nach links und bläst den Dudelsack, von dem zwei Flöten über seine linke Schulter ragen. Oben ein Kleeblattbogen mit Zwickeln. 92 : 32 mm. Bl. Unbeschrieben. Der Stich ist etwas verschnitten.

Schwache gegenseitige Copie nach dem auf dem Turnier (Nr. 192) im Vordergrunde links befindlichen Musikanten, ohne die Halskette auf seiner gezaddelten Kappe. Da das Original von 1500 datirt ist, dürfte diese Copie schon dem 16. Jahrhundert angehören.

193. Die Umarmung. B. 15.*

194. Das Liebespaar. B. 16.* W. hohe Krone.

195. Aristoteles und Phyllis. B. 18.**

196. Das reitende Paar. B. 19.*

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister des Todes Mariä.

197.* Die Himmelfahrt Christi. Der Heiland im Mantel mit Kreuz und Scheibennimbus steht, das Siegespanier in der Linken, die Rechte segnend erhoben, in einer Mandorla, welche zwischen zwei in grösserem Maassstabe dargestellten anbetenden Engeln mit langen Gewändern und grossen Flügeln emporschwebt. Unten vor dem Berge Tabor, auf dem die Fusstapfen Christi sichtbar sind, knieen links Maria und fünf Apostel, rechts Petrus, Johannes und sechs andere, in allem also 13 Jünger mit Scheibennimben im Gebet. 130 : 102 mm. Pl. : Bl. Unbeschrieben. Es existirt ein Lichtdruck.

Dies interessante Blatt gehört demselben muthmasslich niederländischen Stecher an, von welchem ich vier andere Stiche im Katalog des Germanischen Museums p. 7—9 aufgeführt habe. Ich lernte es erst 1889 kennen, finde aber auch hier die dort beobachteten eigenthümlich fremdartigen Anklänge in der Figur Christi, der Mandorla, wie sie auf deutschen Stichen sonst nicht vorkommt, etc. Die technische Behandlung ist ungemein zart, der Plattenrand auf drei Seiten — nur links nicht — sichtbar.

Meister der Liebesgärten.

198.* St. Eligius. Klinkh. 42. P. II. 253. 2. Nachstich bei Boland, Fig. 1.

Renouvier [52]) schrieb diesen durch die minutiöse Darstellung der Goldschmiedswerkstatt auch culturgeschichtlich sehr interessanten Stich dem Meister des Hausbuches zu. Harzen [53]) setzt ihn unter die Arbeiten der Schule des Meisters E S. Das Blatt ist aber beträchtlich älter und eine sehr charakteristische Arbeit des Meisters der Liebesgärten, in dessen Werk es auch Passavant mit Recht aufgenommen hat.

Eine freie Nachbildung dieses Stiches (P. II. 234. 164) besitzt das Dres-

---

[52]) Des types et des manières etc. (XVe siècle) p. 93.

[53]) Naumann's Archiv VI. 119. 2.

dener Cabinet. Dieselbe gehört dem Costüm nach bereits dem Ende des Jahrhunderts an. Passavant nennt den Heiligen dort irrthümlich: »St. Egidius«.

Meister des hl. Erasmus.

199. Christus in der Kelter. Der Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus, Schapel und Lendentuch, steht nach rechts gewendet und vornübergeneigt in der Kelter, worin fünf Trauben liegen. Vor der Abflussöffnung steht der Kelch. Eine leere Bandrolle schlingt sich hinter dem Querbalken durch, den der Heiland mit beiden Armen umfasst. Ganz oben über dem Spruchband links das Zeichen x𝔪 und rechts 𝔡 71:48 mm. Bl. Duchesne, Voyage, p. 330. Nagler, Monogr. IV. 3730.

Gegenseitige Wiederholung der gleichen Darstellung von der in Lübeck befindlichen Originalplatte [54]), von welcher sich der Stich dadurch unterscheidet, dass auch die Unterseite des Querbalkens punktirt (statt gemasert) ist, ebenso der ganze obere Rand des Traubenbehälters. Die Rippen Christi sind nicht markirt und die Buchstaben oben hinzugefügt.

Nagler citirt diesen Stich nur nach Duchesne, der ihn nach einem Exemplar im Cabinet Brisart zu Gent erwähnt mit dem Bemerken, dass er das Blatt schon anderweitig gesehen habe. Vielleicht meint er den Abdruck in Amsterdam, welcher Spuren von Grün und Roth trägt. Im Katalog Brisart ist der Stich indess nicht zu finden. Duchesne gibt die Buchstaben ungenau: x 𝔪 𝔟, Nagler den letzten Buchstaben ähnlich einem 𝔞. Beide scheinen dieselben auf den Künstler zu beziehen, doch finden sich derlei schwer zu deutende Buchstaben auf vielen Stichen des Erasmus-Meisters.

Meister W[Hausmarke]

(199a.) Der Stammbaum Mariä. Copie nach B. VI. 58. 13. ohne die Krabben auf den Thronlehnen. David ist nach rechts gewendet und sein Name »Dauid« steht rechts neben dem Kopf. Viele Figuren, wie Cleophas, Simon, Johannes und Salome sind in der Haltung vollständig verändert und das Costüm ist meist unverstanden dem des 16. Jahrhunderts angepasst. 264:174 mm. Bl. Willshire, Cat. II. 85. G. 80. Niederländische Arbeit um 1550. Der Stich findet sich auch in London und Paris.

200. Ein Reliquiarium. B. VI. 60. 17. Die äusserste Spitze oben und der Grundriss unten fehlen. Der Stich ist auf zwei Blätter gedruckt, die genau an derselben Stelle, wie bei dem Exemplar der Albertina in Wien, zusammengeklebt sind. W. des unteren Blattes gothisches 𝔭 mit der Blume. — Ein Fragment von 280 mm. Höhe [55]) fand ich ausserdem noch unter den Ornamentstichen. Es enthält unten noch den Knauf und reicht bis unter die obersten Speier. W. Lilienwappen. Ausser in Amsterdam und Wien befindet sich der Stich auch in Oxford.

201. Gothischer Baldachin. P. II. 282. 45. Unbeschriebener I. Etat vor dem Monogramm. Die beschattete Seite unten rechts von dem rechten

[54]) Vergl. Lehrs, Katalog des German. Museums, 63. 72a.

[55]) Der ganze Stich misst in der Höhe 504 mm. Pl. bei 112—114 mm. Breite.

Säulencapitell ist nur leicht vorgerissen, so dass sich das Maasswerk dort dunkel vom weissen Grunde und nicht, wie im II. Etat, weiss vom dunkeln Grunde abhebt.

Passavant kannte nur den II. Etat in Dresden. Das Blatt ist sehr geistreich und flott nach Art einer Radirung behandelt und ganz mit der kalten Nadel ausgeführt.

202.* Mitteltheil eines Bischofstabes. Der unten glatte, runde Schaft ist weiter oben sechsseitig gegliedert und wird von einem weit ausladenden durchbrochenen Ring mit zierlichstem Fischblasenmaaswerk umschlossen. Darüber, etwa 118 mm. vom unteren Rande des Schaftes beginnend, erhebt sich eine überreiche Nischen- und Säulenarchitektur mit zahllosen Fialen und Strebbogen, welche eine ca. 43 mm. hohe Mittelnische umgeben. Die obere Fortsetzung des Stabes mit der Krümme fehlt. Unbezeichnet (?) 330: 122 mm. Bl. Unbeschrieben. Photographirt 1890.

Leider ist in dem Amsterdamer Exemplar nur ein Fragment dieses prächtigen Stiches erhalten. Das Monogramm ist wahrscheinlich mit dem oberen Theil, der die Krümme enthielt, abgeschnitten.

Alart du Hameel.

203. Das jüngste Gericht. B. VI. 356. 2.

204. St. Christoph. P. II. 286. 10. Vergl. Repertorium XI. 59. 105. Prachtvoller Abdruck, dessen obere Ecken abgeschrägt sind.

Meister I A M von Zwolle.

205. Die Anbetung der Könige. B. VI. 90. 1. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst, Nr. 56. Autotypie von der Autotype-Company Nr. 362, nach dem Londoner Exemplar als »Meckenem« und Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum, Part III. Pl. XVI.

Der Abdruck ist oben und unten verschnitten, so dass die Bezeichnung fehlt, und total restaurirt. An vielen Stellen des Blattes sind Löcher, u. A. im Kopf der Maria, deren Gesicht eingezeichnet ist.

Eine gegenseitige Niello-Copie (121:85 mm. Pl.) befindet sich in Dresden und München. Oben rechts vom Leitstern steht eine verkehrte unleserliche Minuskelinschrift von 13 Buchstaben. Es sind moderne Abdrücke einer alten Zierplatte, welche der Kunsthändler Albert Sattler in Basel besass. Er hatte dieselbe leider schon verkauft, als ich 1886 einen Abdruck für das Dresdener Cabinet von ihm erwarb. Der Münchener Abdruck ist ein Geschenk des Kupferstechers Burger. Auch im Katalog der Auction Robert-Dumesnil (London 1837) wird ein Exemplar unter Nr. 41 erwähnt. Die Arbeit ist vielleicht französisch, ebenso die Inschrift oben. Eine freie Nachahmung des Originals vom Monogrammisten P M befindet sich in Bamberg. Vergl. Repertorium XII. 26. 14a.

206. St. Bernhard vor der Madonna. P. II. 185. 76. Nachstich bei Boland, Fig. 73.

Der Abdruck ist total restaurirt und ringsum, besonders auf der rechten

Seite verschnitten, so dass man nur ein Stück vom Fuss und Capitell der Säule sieht. Ein zweites Exemplar befindet sich in Oxford.

Meister · L · Cz ·

207. Die Versuchung Christi. B. VI. 361. 1. P. II. p. 288. Vergl. Repertorium XI. 59. 109 und XII, p. 87.

Der Abdruck ist stark restaurirt.

Meister FVB

208. St. Paulus. B. 29 aus der Folge der kleineren Apostel. B. VI. 84. 18—29.

209. St. Georg. B. VI. 87. 33. P. II. 186. 33. I. Etat. Heliogravüre von Amand-Durand Nr. 38 und in L'Art 1882. I. p. 66 nach dem Exemplar im British Museum [56].

Der Abdruck, an welchem unten und auf der rechten Seite ein Streife ergänzt ist, wurde 1882 auf der Auction Beresoff in Dresden für 450 Mk. erworben.

(209 a.) Hochfüllung mit einer Eule. Radirte Copie nach B. VI. 304. 152. P. II. 189. 53. und 199. 263. von Bucher ohne Monogramm. Vergl. Repertorium XIII. 45. 24 a.

210. Querfüllung mit Papageien und anderen Vögeln. P. II. 112. 114. Cop. 2 und 189. 54. nach Schongauer.

Trotz der fehlenden Bezeichnung wird das Blatt zuerst als zweifelhaft von Friedrich v. Bartsch [57], dann mit Bestimmtheit von Passavant dem Meister FVB zugewiesen, eine Ansicht, der man nur beistimmen kann. Harzen [58] hält den Stich für eine verkleinerte Copie nach P. II. 151. 48. von Meckenem (Nr. 265), das er seinem »Bartholomäus Zeitblom« zuschreibt. Die Abhängigkeit beider von Schongauer's Stich hat er nicht erkannt. Ein zweites Exemplar befindet sich in der Wiener Hofbibliothek.

211.* Querfüllung mit Hopfenranken. Gegenseitige Copie nach B. VI. 165. 115. Links am Rande bemerkt man an der Ranke unter dem obersten Hopfenblatt nur drei Blüthen, im Original Schongauer's deren sechs. Unbezeichnet. 82 : 116 mm. Einf. Unbeschrieben. Photographirt 1890.

Dieser schöne Stich stimmt technisch ganz mit der ebenfalls unbezeichneten und gegenseitigen Schongauer-Copie Nr. 210 überein.

Meister P W von Köln.

212. Querfüllung mit kugeligen Blattenden. B. X. 65. 16. P. II. 244. 234. und 245. 247. Repertorium X. 268. 18. Hochätzung bei v. Lützow,

---

[56]) Ein Lichtdruck nach dem II. Etat mit dem Monogramm Israhels van Meckenem an Stelle des ursprünglichen befindet sich im Katalog der Auction von G. Gutekunst (Frankfurt a. M., März 1890), wo ein Exemplar für 1700 Mark an Deprez & Gutekunst für die Privatsammlung der Königin von England in Windsor verkauft wurde.

[57]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, Nr. 912.

[58]) Naumann's Archiv VI. 118. 157. Cop.

Geschichte des deutschen Kupferstiches etc., p. 30, Fig. 11. Lichtdruck bei Lehrs, Wenzel von Olmütz, Taf. VI, Fig. 13, beide nach dem Exemplar der Albertina.

213.* Hochfüllung mit elf Kinderengeln. Copie nach P. II. 163. 9. Der Flügel des rechts am Rand in der Mitte stehenden Engels wird nicht, wie im Original, vom Blattwerk berührt. Auch links reicht das Blattwerk nirgends bis an den Rand. 126 : 104 mm. Einf. P. II. 245. 242.

Sehr gute Arbeit von bräunlichem Druck. Passavant beschreibt den Stich bei den Anonymen ohne die Abhängigkeit vom Meister P W zu erkennen.

Israhel van Meckenem.

214. Die Enthauptung Johannes des Täufers. B. 8. I. Etat vor der nach rechts geneigten Schraffirung in der Thür, wo die Tochter der Herodias mit der Schüssel steht, vor der horizontalen unter dem Tisch, vor der verticalen auf dem Baldachintuch hinter Herodes und seiner Gemahlin und vor vielen Arbeiten in den Schatten des Kleides der am Tische stehenden Tochter. Ein Fragment desselben Stiches befindet sich auf der Rückseite der thörichten Jungfrau von Schongauer B. 83 (Nr. 145). W. gothisches p mit Blume.

215—226. Die Passion. Folge von zwölf Blatt. B. 10—21. Die Etats konnte ich aus Mangel an Vergleichsmaterial nicht bestimmen. W. bei B. 15: gothisches p mit Blume, B. 17: Lilienwappen, B. 18: gothisches y mit dem Kreuz, B. 20: Bekrönte Lilie. Auf B. 12 und 19 sind die Münder der Figuren mit Roth bemalt.

227. Die Beweinung Christi. B. 25. nach einem anonymen Stecher. Vergl. Repertorium XI. 63. 133. Cop.

228—239. Das Leben Mariä. Folge von zwölf Blatt. B. 30—41. nach Hans Holbein d. Aelt. Vergl. Lehrs, Kat. des Germ. Mus., p. 39 bei Nr. 204. Die Blätter sind meist stark restaurirt und geflickt, das Papier morsch und gebräunt. Bei B. 41 ist das Mittelstück mit den Köpfen Mariä und Christi ausgeschnitten und aus einem anderen Exemplar ergänzt, ebenso grösstentheils die drei Engel über Christi Haupt. Nur B. 34 (ohne Schriftrand) und 38.*** W. bei B. 35 und 39: gothisches p mit Blume, bei B. 36 und 37: Hand mit Blume und bei B. 41: bekrönte Lilie.

240. Der Tod Mariä. B. 50 nach Schongauer. W. bekrönte Lilie.

241. St. Stephanus. B. 93. I. Etat.

242. St. Franciscus. B. 96.

243. S. Margaretha. B. 129.

(243a.)* Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Copie nach B. 139 etwas verkleinert, ohne die Seitenwunde Christi. Statt der vier Nagelköpfe über Christi Haupt sind etwa elf kleine Kreise überall auf der Holzmaserung des Querbalkens vertheilt. Der Daumen Mariä ist nicht nach vorn, sondern nach rechts gekrümmt, und die Titulustafel nicht horizontal gestrichelt, sondern weiss. Die sehr undeutliche Umschrift ist eigentlich nur mit Hilfe des Originals lesbar, und die einzelnen Worte sind nicht wie bei jenem durch 17 einzelne kleine Kreise, sondern meist durch je zwei Kreise

oder Sternchen von einander getrennt. 113 mm. Durchmesser der äusseren Einf. Unbeschrieben. Photographirt 1891.

Rohe Arbeit, welche wohl, wie die meisten anderen Copien nach Stichen Israhel's, schon dem 16. Jahrhundert angehört.

244. Die vier Evangelistensymbole. Vier Runde: c, d, e, f aus B. 152 einzeln rund ausgeschnitten.

245. Lucretia. B. 168. W. Krug mit Kreuz. Autotypie von der Autotype Company Nr. 333 nach dem Londoner Exemplar.

Dieser Stich gehört offenbar zu Israhel's spätesten Arbeiten um oder nach 1500. Dafür spricht nicht allein die Wahl des der römischen Geschichte entlehnten Stoffes, der im 15. Jahrhundert wenigstens in Kupferstich sonst niemals vorkommend, bei den Stechern vom Anfang des 16. Jahrhunderts sehr beliebt war [59]), sondern auch das Costüm der handelnden Personen, die Harnische der Reiter mit ihren geschweiften Achselstücken, die geschlitzten Wämser und vorn breiten Schuhe. Die Kleidung der Lucretia zeigt eine merkwürdige Uebereinstimmung mit jener der Maria Magdalena auf dem Stich B. 130, und wie diese enthalten auch die männlichen Costüme soviel Analogieen mit denen der Ritter des Schweizerkrieges, dass die Annahme eines verschollenen Originals vom Meister P W von Köln sehr viel Wahrscheinlichkeitsgründe für sich hat.

246. Der Gaukler und seine Frau. B. 172 ohne Schriftrand.

247. Das böse Weib. B. 173 ohne Schriftrand. W. Blume mit Kreuz.

Der Teufel ist gegenseitig nach dem auf Schongauer's hl. Antonius B. 47 zu unterst links befindlichen Dämon mit Hinzufügung der Schlangenschwänze copirt.

248. Der Lautenschläger und die Harfenspielerin. B. 178 ohne Unterrand.

249. Wappen mit einem Löwen. B. 195. Lichtdruck, verkleinert nach dem Berliner Exemplar bei Wessely, Das Ornament, Bd. I, Bl. 13, Nr. 28 und noch kleiner bei Warnecke, Heraldische Kunstblätter, Lief. I, Bl. 6, Fig. 25.

Dieser Stich ist vielleicht nach einem verschollenen Original vom Meister des Hausbuches copirt, von dem auch das Urbild zu dem sehr ähnlichen Wappen B. 194 herrührt.

250. Querfüllung mit Papageien und anderen Vögeln. B. 198. P. 198 nach Schongauer. W. grosses gothisches p mit Blume. Lichtdruck bei Wessely, Das Ornament, Bd. I, Bl. 14, Nr. 29 (Berlin). Hochätzung im Katalog der Ornamentstichsammlung des k. k. österr. Museums von Ritter. Wien 1889.

251. Kampf zweier wilder Männer zu Pferde. B. 200. P. 200 nach dem Meister des Hausbuches. Photographie von Braun, Nr. 26. (Dresden, Sammlung Friedrich August II.) Lichtdruck verkleinert bei Wessely, Das Ornament, Bd. I, Bl. 14, Nr. 30. (Berlin, älteres silhouettirtes Exemplar.)

---

[59]) Vergl. vom Meister mit dem Krebs B. 23, Altdorfer B. 41, Barthel Beham B. 14 u. s. w.

252. Querfüllung mit dem Tanz der Verliebten. B. 201. II. Etat mit der dritten, vertikalen Schraffirung des Grundes.

In England ist das Blatt unter dem Namen: »The Morris-dance« bekannt, und Nagler führt es auch so im Künstler-Lexicon (VIII. 555. 201.) auf, wo er von dem »Mägdelein Marian« in der Mitte spricht. Ich glaube, der schlichte Sinn der Darstellung ist nicht zu verkennen. — Hund und Narr als Attribute einer modisch gekleideten, stark decollettirten Frauensperson bedeuten im Mittelalter die sinnliche Liebe, deren Opfer in diesem Falle die sechs durch die Dornen ihrer Leidenschaft tanzenden jungen Modenarren sind.

Eine ziemlich freie gegenseitige Holzschnitt-Copie vom Anfang des 16. Jahrhunderts (115 : 266 mm. Einf.), aus der Sammlung v. Nagler stammend, befindet sich im Berliner Cabinet. Die Dame trägt statt des niederrheinischen Hennins einen Laubkranz. An Stelle des Hundes steht auf einem Spruchband das Wort: Strassburg, und auf dem Beinkleid des Mannes oben rechts ein aus R und B gebildetes Monogramm weiss auf schwarz. P. II. 194. 201.

253. Querfüllung mit der Wurzel Jesse. B. 202.

Eine grosse durchbrochene Hohlkehle in Holz geschnitzt im Berliner Kunstgewerbe-Museum enthält eine freie Copie nach Israhel's Stich.

254. Fries mit der Wurzel Jesse. B. 203. Photographie von Braun, Nr. 19. (Dresden, Sammlung Friedrich August II.) Lichtdruck bei Wessely, Das Ornament, Bd. I, Bl. 19, Nr. 37. (Berlin.)

255. Querfüllung mit dem Liebespaar. B. 205.

256. Hochfüllung mit acht nackten Menschen. B. 207. Nachstich bei Ottley, Facsimiles Pl. 38. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst, Nr. 70 (Sammlung Durazzo). Lichtdruck, verkleinert bei Wessely, Das Ornament, Bd. I, Bl. 18, Nr. 35. (Berlin.)

Bartsch spricht von kämpfenden »Wilden«. Diese werden jedoch in der Regel behaart dargestellt, und Quandt [60]) hat daher wohl Recht, wenn er den nackten Figuren eine allegorische Bedeutung beilegt. Die Gesinnung ist der Grund des Guten und Bösen, sagt er, wie auch die Inschriften auf dem Stich bezeugen. Zur grösseren Deutlichkeit dieser Moral zeigen die Spruchbandhalter zugleich auf die oben den »nobili apes« gegenübergestellten »vermes frivoli.«

Die grosse Blume scheint trotz sehr wesentlicher Verschiedenheiten im Einzelnen, im Ganzen doch eine freie gegenseitige Nachbildung jener Anemone auf dem Neujahrswunsch des Meisters E S (P. II. 57. 153.) zu sein, welchen Israhel auch von der Gegenseite copirte [61]). Dem älteren Vorbilde gegenüber ist freilich Meckenem's Riesenblume unorganischer und unverstanden in den Einzelheiten der Blüthenblätter, die sich coulissenartig hintereinander aufbauen.

257—262. Das Alphabet. Folge von sechs Blatt B. 210—215. und p. 304, Nr. 157. Hochätzungen von A, C, D, E, J, L, K, S, V, Y in L'Art

[60]) Verzeichniss meiner Kupferstichsammlung 47. 93.

[61]) Diese bisher für das Werk eines anonymen Stechers gehaltene Copie befindet sich in London und Wien (Albertina) B. X. 34. 66. P. II. 57. 153. Cop. Vergl. Repertorium XI. 214. 3. Cop.

1886. I. p. 161—166 als Initialen, wobei das K als R, das Y als V und das V verkehrt als N benutzt wurde. G in L'Art 1881. III. p. 272 und V ebenda 1882. I. p. 86.

257. Erstes Blatt. B. 210. Nur das B silhouettirt. Lichtdruck des ganzen Stiches bei Wessèly, das Ornament Bd. I, Bl. 19, Nr. 38. (Berlin.) Es existirt eine Photographie nach dem Exemplar in Oxford.

258. Zweites Blatt. B. 211. In zwei Horizontalstreifen getheilt.

259. Drittes Blatt. B. 212. und p. 304, Nr. 157. Ebenso horizontal in zwei Theile durchschnitten und wieder zusammengesetzt. Hochätzung der vier einzelnen Buchstaben J, L, M, K, in Hirth's Formenschatz 1879, Nr. 17. (München.)

260. Viertes Blatt. B. 213. Unzerschnitten. Photographie nach dem Exemplar in Oxford.

261. Fünftes Blatt. B. 214. Ebenso.

262. Sechstes Blatt. B. 215. Ebenso. Auch hiervon existirt eine Photographie nach dem Exemplar in Oxford.

Heinecken [62]) kannte nicht die ganze Folge. Er beschreibt unter Nr. 156 das erste Blatt B. 210 als »H. B. Q. O.«, unter Nr. 157 die unteren Hälften des vierten und dritten Blattes B. 213 und 212 als: »P. D. L. N zweymal bezeichnet I M« und Blatt 5: B. 214, wo er die Buchstaben richtig gelesen hat. Bartsch citirt daher alle sechs Blatt und führt Heinecken Nr. 157 ausserdem als wahrscheinlich zu dieser Folge gehörig im Appendix an.

Das Alphabet ist vor 1489 gestochen, denn es finden sich Holzschnitt-Copien danach in dem 1489 zu Nürnberg gedruckten Buch: »Versehung, Leib, sel, er und gutt« [63]). Diese Holzschnitte sind aber sicher nach Israhel's Stichen und nicht etwa nach einem gemeinsamen Vorbild copirt, da Meckenem nicht das ganze Alphabet von einem älteren Original copirt, sondern nur die Blumen und Blätter den Ornamentstichen des Meisters der Berliner Passion entlehnt hat. Für Blumen und Blattwerk in den Buchstaben: H, K, N, O, Q, R, T (B. 214) und V lassen sich die Vorbilder auf zwei unbeschriebenen Stichen des Braunschweiger Cabinets mit je vier Ornamentblumen von der Gegenseite nachweisen.

263. Eine Monstranz. B. App. 142. P. 258. nach dem Meister W
Vergl. Repertorium XIII. 46. 39.

264. Zwei gothische Blätter. P. 266 nach Schongauer. Vergl. Repertorium XI. p. 220 bei Nr. 69. Holzschnitt in L'Art 1882. I. p. 90. (London.)

Bisher war nur das Exemplar im British Museum bekannt. Evans [64]) und Passavant erkannten nicht die Abhängigkeit des Stiches von Schongauer, und Willshire [65]) führt ihn irrthümlich als B. 199 auf. Letzterer Stich ist

---

[62]) Neue Nachrichten I. 470. 156—158.

[63]) Ein Exemplar in der Hof- und Staatsbibliothek zu München. Lichtdrucke von neun Buchstaben daraus (A, D, E, H, J, M, N und das S auf die linke Seite gestellt) in Hirth's Formenschatz 1884, Nr. 109.

[64]) Additional notes to Bartsch 292.

[65]) Cat. II. 472. 140.

identisch mit P. 267 und fehlt im British Museum, obgleich ihn Passavant dort gesehen haben will. Auch das Exemplar in Amsterdam war als B. 199 bezeichnet, als ich es im Juli 1889 dort fand.

265. Querfüllung mit Papageien und anderen Vögeln. Gegenseitige Copie nach Schongauer. B. VI. 165. 114. Der Papagei in der Mitte hat zwischen den sechs Schwanzfedern noch fünf dünnere Federn. Die Schnäbel der vier in den Ecken befindlichen Vögel sind an der Spitze gekrümmt. Unbezeichnet. 115 : 159 mm. Bl. P. II. 112. 114. Cop. 3. und 151. 48.

Diese Copie, welche sich auch in Dresden und in der Wiener Hofbibliothek befindet, scheint mir von Meckenem herzurühren. Sie ist aber verschieden von jener, welche Bartsch unter Nr. 198 im Werk Israhel's beschreibt, und welche mit dem Monogramm des Stechers versehen ist (vergl. Nr. 250). Die unbezeichnete Copie hält sich strenger an das Original, ist auch sorgfältiger gestochen und mit tiefbrauner Farbe gedruckt. Passavant führt den Stich doppelt auf, zuerst nach dem Wiener Abdruck als anonyme Copie nach Schongauer, dann unter den Anonymen der Schule Schongauer's als selbständige Arbeit nach dem Dresdener Exemplar. Harzen [66]) citirt den Amsterdamer Abdruck im Werk seines sogenannten Bartholomäus Zeitblom und hält die ebenda befindliche Copie vom Meister FVB P. II. 189. 54. (Nr. 198) für eine verkleinerte Copie danach, ohne zu erkennen, dass beiden Schongauer's Stich zu Grunde liegt.

C. Anonyme Meister.

266. Das Antlitz Christi. Das hl. Antlitz mit der Dornenkrone ist von vorn gesehen und von einem Strahlennimbus umgeben. 53 : 44 mm. Pl. Verzeichniss der Kupferstich-Sammlung in der Kunsthalle zu Hamburg, p. 265. Gute, stark von Schongauer beeinflusste Arbeit. Ein zweites Exemplar befindet sich in Hamburg.

267.* Gott Vater mit dem Leichnam des Sohnes. Klinkhamer 37. Naumann's Archiv VI. 118. 1. (Harzen.) P. II. 266. 19. Nachstich bei Boland, Fig. 67.

Nielloartige Arbeit, die aber doch wohl zum Abdruck bestimmt war, da Christus die Seitenwunde richtig auf der rechten Seite hat. Die rohe Technik mit kurzen Querschraffirungen verräth einen noch ungeübten Goldschmied, und der ornamentale Rahmen ist auch wesentlich besser gezeichnet und gestochen als der figürliche Theil der Darstellung.

268. Ornamentfüllung mit drei Vögeln für eine Besteckscheide. Unten rechts beginnend biegt sich der Hauptast dreimal wechselnd nach links und rechts und treibt zwischen dem Blattwerk vier verschiedene, zum Theil nelkenartige Blüthen. Im Gezweige sieht man drei Vögel. Die Einfassungslinie ist unten abgerundet, oben herzförmig geschweift und doppelt. 121 : 35 mm. Bl. Breite der Einf. 31 mm. Unbeschrieben.

---

[66]) Naumann's Archiv VI. 118. 157.

Kräftig gestochenes Blättchen im Stile des Meisters FVB. Das Amsterdamer Exemplar ist oben etwas verschnitten, ein zweites im Dresdener Cabinet zeigt rechts noch ein Stückchen Plattenrand.

XXIV.

Im Haag.

a. Koninklijke Bibliotheek.

Die beiden werthvollsten Blätter des 15. Jahrhunderts, welche die Bibliothek besass, zwei Stiche des Meisters mit den Bandrollen, sind leider nicht mehr daselbst vorhanden. Dennoch war mein hauptsächlich ihnen geltender Besuch nicht ganz vergeblich, da er mich auf die rechte Spur zu ihrer Wiederauffindung leitete.

Ernst Harzen erwähnt in einem handschriftlichen Bericht vom 20. März 1850 [1]) über das auf der Riccardiana zu Florenz bewahrte Manuscript mit fünf eingeklebten Stichen vom Meister mit den Bandrollen, dass sich zwei Blätter von derselben Hand in dem alten Einband eines französischen Manuscripts auf der Königl. Bibliothek im Haag finden, betitelt »Le Miroir de l'âme« und geschrieben von Jean Miellot, dem Schreiber des Herzogs Philipp von Burgund [2]). Der »Miroir de l'âme« (Y. 414) ist, was Harzen übersehen zu haben scheint, von 1451 datirt:

SJ ensieut la Translation du
Miroir de lame q̄ fit jadis en latin
vng chartreux Et puis a este
Nouuellement escript & translate
De latin en francois et Acheue
Par Jo. mielot ne de Picardie
A Brouxelles . lan mil . CCCC . l . vng
A la fourme & stile qui sens.

Die beiden von Harzen nicht näher bezeichneten Stiche fand ich in der Handschrift nicht mehr vor, erfuhr aber von dem inzwischen verstorbenen Director Campbell, dass sie vor mehreren Decennien aus den Innenseiten des alten Holz-Einbandes gelöst und für 60 fl. an Harzen verkauft seien. Obgleich der Gegenstand ihrer Darstellung auch aus den Katalogen der Biblio-

---

[1]) Dieser Bericht befindet sich ebenfalls in der Riccardiana: Cod. 3243. (Illustrazioni di vari Codici Riccardiani) unter dem Titel: Notizie attorno alcune stampe nella Biblioteca Riccardiana. Er wird sehr ungenau und fehlerhaft citirt bei Frey: Die Loggia dei Lanzi, p. 96—97. Anm. Vergl. meine Schrift über den Meister mit den Bandrollen, p. 14—15 und Repertorium XIV. p. 213. Anm. 14.

[2]) »E degno d'osservazione che due stampe da lui furono scoperte poco tempo fa nell' antica coperta — legatura del tempo — d'un codice Manoscritto Francese, esistente alla Reale Biblioteca della Haga, intitolato »Le Miroir de l'âme« da certo Jean Miellot, chiamandosi in un altro suo codice colla data de 1457 della stessa Biblioteca »Scrivano del Duca Filippo de' Borgondia«. Vergl. Repertorium XIV. a. a. O.

thek nicht zu ersehen war, gelang es mir doch, sie nach den inneren Maassen des Buchdeckels zu identificiren. Es sind demnach die beiden jetzt in der Hamburger Kunsthalle befindlichen zwei Stiche des Bandrollen-Meisters: die von Hymans publicirte Kreuzabnahme nach Rogier van der Weyden und eine unbeschriebene Verkündigung. Beide haben noch, wie viele aus Buchdeckeln stammende Stichincunabeln, breiten Papierrand. Die Verkündigung misst mit demselben 228:184 mm., die Kreuzabnahme ebenso 256:199 mm. Die Innenmaasse des Einbandes im Haag betragen 295:195 mm., doch erklärt sich die etwas grössere Breite der Kreuzabnahme dadurch, dass ein schmaler, etwa 5 mm. breiter Streif beim Einkleben in den Deckel umgefalzt wurde und auf die erste oder letzte Seite des Manuscriptes übergriff. Aus dem Umstand, dass sich dieser Falz bei der Kreuzabnahme links befindet [3]), kann man schliesslich ersehen, dass dieselbe im hinteren Deckel klebte. Zahlreiche Spuren von Schwarzmehlkleister sind auf der Rückseite beider Blätter vorhanden. Da die Mehrzahl der Hamburger Stiche des 15. Jahrhunderts aus Harzen's Nachlass stammt, ist ihre Identität mit den beiden Haager Blättern wohl keinem Zweifel unterworfen.

Immerhin bleibt es bedauerlich, dass durch die Trennung der Stiche von der Handschrift, welcher sie entstammen, die Möglichkeit ausgeschlossen ist, festzustellen, ob diese Arbeiten des Meisters mit den Bandrollen schon 1451 oder erst später in das Manuscript geklebt sind.

Auf der Bibliothek vorhanden sind nur noch die folgenden Stiche:

A. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Israhel van Meckenem.

1. Christus am Kreuz. B. 26. Dieser sehr seltene Stich, von dem mir auch noch vier andere Exemplare in Braunschweig, London, Paris und Wien (Albertina) [4]) bekannt sind, ist mit vollem Papierrand (158:105 mm.) in ein Missale (Venedig, Octavianus Scotus 1493) [5]) vorn eingebunden. Er trägt ein Colorit von Karmin, Grün, Blau, Gelb, Braun und Fleischfarbe. Der Stich dürfte also vor 1493 anzusetzen sein.

B. Anonyme Meister.

2.* Der Schmerzensmann mit zwei Engeln. Der dornengekrönte Heiland sitzt etwas nach links gewendet auf dem Rande des Sarkophags und zeigt seine Wundmale. Er wendet das von einem Strahlenkreuznimbus umgebene Haupt nach rechts. Hinter ihm stehen zu beiden Seiten zwei Engel mit langem Haar und in weiten Gewändern. Der links, mit einer Mantelschliesse in Form der Gesetztafeln, hebt weinend die linke Hand gegen das Gesicht, der rechts legt die Rechte auf die Brust. Beide nur in halber Figur

---

[3]) Die Verkündigung scheint später ein klein wenig beschnitten zu sein.

[4]) Ein Abdruck kam 1824 auf der Auction Fries zur Versteigerung. Vielleicht ist dies das Londoner Exemplar.

[5]) Schrank II. im Zimmer der Incunabeln Nr. 16, vergl. Holtrop, Catalogus blz. 410. Nr. 503.

sichtbar — halten das Bahrtuch Christi, welches zum Theil auf dem rechts quer über den Sarkophag geschobenen Deckel aufliegt. Den Hintergrund bildet die von zwei dicken Rundsäulen flankirte Apsis einer Kirche mit drei hohen Spitzbogenfenstern. Unten in der Mitte ausserhalb der Einfassungslinie die Worte:

Angeli ◆ pacis ◆ a matre ◆ flebant

93 : 63 mm. Einf. 104 : 70 mm. Bl. Unbeschrieben.

Gute Arbeit mit derben Contouren. Die Darstellung entspricht im Gegensinne und stark verkleinert dem Stich B. 138 von Israhel van Meckenem und geht wohl auf dasselbe Urbild zurück wie jener. Man könnte an eine eigenhändige Wiederholung von Meckenem denken, nur ist die Zeichnung voller. In der Unterschrift heisst es »a matre« statt wie bei Israhel: »amare«. Der Stich findet sich, theilweise mit Roth, Grün und Hellbraun colorirt, in einem niederländischen Horarium mit den Psalmen Davids o. J. (AA 193) auf Fol. 131 verso.

---

b. Museum Meermanno-Westreenianum.

Die von Waagen im Kunstblatt von 1852, p. 265 als noch dem 15. Jahrhundert angehörig beschriebenen Stiche dieser Sammlung sind sämmtlich Arbeiten vom Anfang des 16. Es ist dies vor Allem der hübsche Neujahrswunsch mit dem von einem Engel im Kinderwagen nach links gezogenen, die Weltkugel segnenden Jesuskind, über welchem der hl. Geist in der Glorie schwebt, während ein zweiter Engel, sein Rauchfass schwingend, vor dem Wagen kniet. Die zweizeilige holländische Unterschrift ist von Waagen ungenau wiedergegeben. Sie lautet:

Ghi trect alle ter dood sōd sparē
Trect ihm̄ int hart tē niewe iare [6]).

Waagen liest die Schlussworte: »nie verware« und Passavant, der das Blatt nicht aus eigener Anschauung kannte, sondern es nur nach Waagen unter den niederländischen Anonymen (II. 266. 15.) aufführt, hat die Legende mit diesem sinnentstellenden Fehler copirt. Beide erkannten daher nicht, dass das Blättchen ein Neujahrswunsch sei. Der Stich hat seinen vollen Rand und ist colorirt. Er misst 71 : 57 mm. Einf. und 84 : 60 mm. Pl.

Das Duodezbüchelchen mit 26 Blättern, welche auf beiden Seiten mit einem Stich beklebt sind und ausserdem noch zwei lose eingelegte Blättchen aus derselben Folge von Darstellungen zum Leben Christi enthalten, in Allem 54 Blatt, von denen sieben Doubletten, wird ebenfalls von Waagen im Kunstblatt erwähnt. Er findet die Zeichnung mittelmässig, die Behandlung nielloartig und schreibt die Folge einem holländischen Stecher der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu. Sie gehört jedoch vielmehr dem Meister S an, dessen Monogramm auch die Mehrzahl der Blättchen trägt, und wird von Passavant im Werk dieses Meisters (Bd. III. p. 51, Nr. 6—59) offenbar nach

---

[6]) Das Wort »dood« ist durch einen Schädel, »hart« durch ein Herz angedeutet.

dem Haager Exemplar, wenn auch ohne Angabe des Fundortes, beschrieben [7]). Er sagt nur, die Stiche seien in ein kleines Gebetbuch eingeklebt und nennt sie dann alle 54 in der Reihenfolge, welche ihnen der Zufall in dem Duodezbüchlein des Museums Westreenen angewiesen hat.

Etwas älter, aber wohl ebenfalls bereits dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehörig, schien mir ein unbeschriebener, ziemlich roher Stich, mit Darstellungen aus der Legende des hl. Hieronymus:

Links kniet der bärtige Heilige mit doppeltumrandeten Strahlen- und Scheibennimbus, den Oberkörper entblösst. Er hält, nach rechts gewendet, in der Hand einen Stein. Neben ihm rechts liegt der Löwe mit sonderbarem Gesicht, und links an einem dürren Baum hängt sein Cardinalshut. Am Fuss des Baumes sitzt ein Häschen, das sich mit dem linken Hinterlauf am Kopf kratzt. Rechts sieht man den dornengekrönten Heiland mit Lilienkreuz-, Strahlen- und Scheibennimbus am Kreuz, über dessen Querbalken links die Sonne, rechts der Mond steht. Der Majuskeltitulus ist auf einem Zettel darüber befestigt. Am Fuss des Kreuzes Schädel und Knochen. Links über dem Schädel auf einem Stein die Buchstaben G O I. Ganz rechts im Mittelgrunde sitzt der Heilige im Cardinalsornat am Waldesrand und spricht mit seinem Löwen. Links vom Kreuz im Hintergrunde bemerkt man die beiden Kaufleute im Gespräch, noch weiterhin den Esel, der den zwei Kameelen nach dem Stadtthor folgt. Links auf bewaldeter Anhöhe ein Haus. 91:124 mm. Einf. [8]).

Nur ein einziger Stich der Sammlung gehört noch dem 15. Jahrhundert an, nämlich:

Israhel van Meckenem.

1. Die Messe des hl. Gregor. B. 100. Der Abdruck ist theilweise mit Zinnober, Karmin, Blau und Hellgrün colorirt und von einem zinnoberrothen Rahmen umgeben. W. Kreuz, jedenfalls ein Fragment des Wappens mit dem Schrägbalken.

Dieser Stich gehört zu den selteneren Israhel's. Er befindet sich noch in Berlin, London, München, Paris und Wien (Albertina und Hofbibliothek).

---

[7]) Passavant bezieht sich auf Brulliot (Dictionnaire II. Nr. 2460 a), dem er seine Angaben entlehnt hat, ohne die Folge selbst gesehen zu haben.

[8]) Die Maasse sind nicht genau zu geben, da der Rand des colorirten Blattes mit Braun bemalt und die Einfassungslinie mit Tinte nachgezogen ist, unten auch mehrere defecte Stellen sind.

Rembrandt's Schützenbild.

Von **C. Hasse.**

Das Gemälde, welchem die Franzosen fälschlich den Namen »Ronde de nuit« beigelegt haben und welches richtiger »Der Auszug einer Schützencompagnie« genannt werden sollte, ist unbestritten eines der grössten Meisterwerke der Kunst und hat den Namen seines Meisters für alle Zeiten unsterblich gemacht, mehr als es mit allen übrigen, ihm zugeschriebenen Gemälden der Fall ist.

Wer je das Glück hatte sich dem Ehrensaale des glänzenden neuen Reichsmuseums in Amsterdam bei heller Tagesbeleuchtung durch den grossen Gang zu nähern, auf den musste das Werk mit aller Kraft wirken, und schwerlich wird er je den Eindruck vergessen. Ist es doch, als ob aus den Schatten des Hintergrundes die beiden prachtvollen Gestalten der Anführer, in lebhaftem Gespräch begriffen, mit ihren Mannen in den sonnigen, lichten Tag hinein ihm entgegenwandelten, ist es doch, als stände er selbst als Zuschauer auf der Strasse Amsterdams und sähe den Zug in der farbigen Pracht des Mittelalters auf sich zukommen, ein Bild der gesunden Kraft und zugleich des Stolzes der Amsterdamer Bürgerschaft und des Volksbewusstseins des Niederländers. Wer dieses Bild malte, der musste der Stolz seiner Volks- und Stadtgenossen werden und mit unbegrenzter Ehrfurcht mussten die späteren Geschlechter in den Niederlanden zu diesem Meister emporsehen.

Dabei ist es wohl begreiflich, dass eifrig in den Archiven geforscht wurde, um die Geschichte dieses Gemäldes festzustellen, und dass man auch den kleinsten Fund mit Andacht und Sorgfalt sammelte. So ist denn, wie um Rembrandt überhaupt, auch um dieses Werk eine reiche Litteratur erwachsen.

Trotz der eingehenden Forschung ergeben sich nun aber doch einige Unklarheiten und selbst Widersprüche, und ihnen ist es wohl zuzuschreiben, wenn Lautner, erfüllt von einem ernsten Wollen und begabt mit einem gewissen Scharfsinn und dialektischer Gewandtheit, in seinem Buche »Wer ist Rembrandt« es unternahm, Rembrandt, diesen Grossmeister der Kunst, von seinem Throne herunter zu zerren und statt seiner einen Mann darauf zu setzen,

welcher bis dahin zu den niederländischen Meistern zweiten Ranges gehörte. Dabei ging er in seinem Verfahren so weit, dass er Rembrandt jeden moralischen und künstlerischen Werth absprach. Wie ist es da zu verwundern, dass die Leidenschaft der Niederländer wach gerufen wurde, und dass sie diesen Angriff auf einen ihrer grössten Volksgenossen als eine Beleidigung ihres Namens betrachteten. Doch auch wir, die ihnen am nächsten Verwandten, fühlten mit ihnen und auch bei uns stemmte man sich dagegen den Lorbeerkranz, den Jahrhunderte um die Stirn des Meisters gewunden, zerpflücken zu lassen. Auch ich fühlte mich veranlasst, durch ernste Nachprüfung den Angriffen Lautner's zu begegnen, denn seit lange übte auch auf mich der Name Rembrandt seinen Zauber aus. Jedesmal, wenn ich auf meinen Reisen in Deutschland, Frankreich und in den Niederlanden vor Rembrandt'schen Gemälden stand, erfüllten mich dieselben mit neuer Bewunderung und riefen das Gefühl tiefster Verehrung gegenüber diesem Meister in mir wach.

Lautner behauptet bekanntlich auf Grund der Acten, sowie der Angaben älterer und neuerer Forscher, dass die sogenannte Nachtwache, deren künstlerischen Werth er wie Alle anerkennt, kein Werk Rembrandt's, sondern eine Schöpfung seines Schülers Ferdinand Bol sei, dessen Künstlerinschrift er durch das von ihm angewandte, sogenannte photographische Verstärkungsverfahren an dem Kleide des weissgekleideten Mädchens gefunden haben will.

Lässt es sich nun nachweisen, dass diese Behauptung Lautner's unrichtig ist, dann fällt sein ganzes mühsam aufgeführtes Gebäude, dessen Eckstein gleichsam die Nachtwache bildet, in sich zusammen, und aus den Trümmern desselben lassen sich nur verhältnissmässig wenig brauchbare Dinge sammeln. Ich glaube diesen Nachweis in strenger Weise führen zu können, freue mich aber zugleich, dass ich bei dieser Gelegenheit Dinge zur Sprache und zur Entscheidung stellen kann, welche bisher von Seiten der Rembrandtforscher stillschweigend als richtig angenommen, aber nicht bewiesen wurden.

Unter den Acten des Rembrandt'schen Bankbruches befinden sich die Aussagen zweier Zeugen, des Jan Pietersen und des Peter Crujsbergen, welche folgendermaassen lauten:

»Compareerde Jan Pietersen laekencoeper out omtrent tseventich jaren, woenende op de Nieuwesijds Voorburghwal tegenover de Nieuwestraat hier ter stede — dat hij attestant door Rembrandt van Rijn konstschilder is geschildert en geconterfijt worden, neffens andere persoonen van hunne compagnie en corporaalschap tot sestien int getahl in een schilderij nu staaende op de groote sal in de cloveniersdoele, en dat het yder van hem, nae de geheugenisse, die hy attestant daer noch af heeft van schilderen vel heeft gekost daereen de somme van hundert guldens, d'een wat meer en d'ander wat minder nae de plaats, die sy darin hadden.«

»Compareerde den Nicolaes van Cruysbergen, provoost van de burgerije her ter stede — geattestert ende verklart hoe waer is: dat het stuk schilderije staaende op de cloveniersdoelen door den voorn. Rembrandt van Rhyn geschildert, en darin hij attestant nade is geconterfijt van schilderen wel heeft gekoost de som van sestien hundert guldens.«

»Gevende hij attestant voor redenen en wetenschappe dat hy syne partie doer mede toe heeft betaelt en sulx verschyde maelen aldren heeft hoeren seggen.«

Daraus geht also hervor, dass sich um 1659 im Saale der Cloveniersdoelen zu Amsterdam ein von Rembrandt's Hand gemaltes Schützenbild befand, für welches derselbe 1600 fl. bekam.

Diese Zeugenaussagen werden durch die Angaben von Hoogstraaten und Scheep, welche das Bild persönlich an Ort und Stelle sahen, bestätigt, und ferner von Baldinucci. Nach der Beschreibung von Baldinucci [1]) zeigte das Rembrandt'sche Bild einen Hauptmann, welcher mit erhobenem Fuss im Begriffe stand, zu gehen, und eine sehr verkürzte Partisane in der Hand trug, die so gut perspectivisch gemalt war, dass, obwohl sie nicht mehr als einen halben Fuss lang war, sie von Jedem in ihrer ganzen Länge gesehen zu werden schien. Hoogstraaten sagt dabei, der Künstler habe darin zu wenig Licht angebracht und abgesehen von der Hauptfigur, die übrigen Schützen zu wenig ausgeführt, und Baldinucci sagt, der Rest, abgesehen von dem Hauptmann, sei wie aufgeklebt und confus, so weit, dass die anderen Figuren sich wenig von einander unterschieden, obwohl sie mit grossem Naturstudium gemacht waren. Hoogstraaten lobt aber das Bild in dem Grade, dass er sagt, die übrigen im Saale hängenden sähen daneben wie Kartenblätter aus.

Aus einem weiteren Actenstücke, welches nach dem Erscheinen des Lautner'schen Buches Dyserinck gefunden und in der Zeitschrift »De Gids« 1890 veröffentlicht hat, geht dann hervor, dass am 13. Mai 1715 die Schützenmeister Pancras Volders und Hooft den Befehl erliessen, das grosse Gemälde Rembrandt's, welches sich im Saale der Cloveniersdoelen befindet, zu reinigen und demselben darauf einen Platz in der Kriegsrathskammer des Rathhauses zu geben. Von hier wurde dasselbe 1810 in das Trippenhuis gebracht, 1852 auf neue Leinwand gezogen und 1883 in das Rijksmuseum übergeführt.

Alle diese Angaben der Urkunden und der Personen, welche das Bild an Ort und Stelle zu sehen Gelegenheit hatten, lassen eigentlich keinen Zweifel, dass das im Reichsmuseum hängende Bild »die Nachtwache« das Cloveniersdoelenbild Rembrandt's ist. Der Baldinucci'sche Hauptmann, mit der verkürzten Partisane schreitend, ist vorhanden, und auf ihn concentrirt sich in der That das Licht und er tritt am kräftigsten hervor, während die Mehrzahl der übrigen Personen mehr oder minder im Schatten liegt und sich weniger abhebt. Das muss früher, vor den stattgefundenen Reinigungen und unter ungünstigeren Beleuchtungsverhältnissen, wie wir sie noch zu unserer Zeit im Trippenhuis sahen, noch in einem viel erheblicheren Maasse der Fall gewesen sein, so dass sich daraus die bezüglichen Angaben von Hoogstraaten und Baldinucci vollauf erklären.

Wie steht nun Lautner zu allen diesen Angaben, von denen ihm nur die Dyserinck'schen unbekannt waren. Er lässt bei der Frage, ob die Nachtwache das Rembrandt'sche Doelenbild sei, die Baldinucci'sche Beschreibung des Haupt-

---

[1]) Cominciamento e Progresso dell' arte dell intagliare in rame 1686.

manns mit der Partisane ganz bei Seite, während er die Thatsache ganz besonders hervorhebt, dass statt 16 Porträts, wofür die Zeugenaussagen sprechen sollen, deren 17 vorhanden sind. Aus diesem Grunde könne die Nachtwache nicht das Rembrandt'sche Bild sein, um so weniger, weil ausserdem auf demselben noch eine Anzahl von Figuren angebracht seien, und man doch nicht annehmen könne, dass Rembrandt über seinen Auftrag und die dafür gewährte Bezahlung hinaus mehr Personen, als gefordert, dargestellt haben würde.

Sehen wir uns die Zeugenaussagen, namentlich die erste, etwas näher an, so folgt aus derselben nicht ohne Weiteres, dass nur 16 Personen porträtirt worden sind, man kann auch die Zahl 17 entnehmen, da Jan Pietersen sagt, er sei neben anderen seiner Compagnie, 16 an der Zahl, dargestellt, ja es wäre sogar eine grössere Zahl durchaus nicht von vornherein ausgeschlossen, weil durch die Zeugenaussagen nur festgestellt ist, dass 16, höchstens 17 Personen bezahlt haben. Es wäre denkbar, dass Leute in untergeordneter Stellung, wie z. B. der Trommler ohne Entgelt gemalt wurden.

Vollkommen haltlos erscheint mir der letzte Einwurf Lautner's, denn ganz abgesehen von Rembrandt, so finden wir auf den Doelen- und Regentenstücken der alten holländischen Meister sehr oft mehr Personen dargestellt, als gerade nothwendig, und daraus folgt, dass sich die Künstler nicht ohne Weiteres auf den streng kaufmännischen Standpunkt stellten, nicht mehr zu thun und zu leisten, als wozu sie verpflichtet waren und wofür sie bezahlt wurden. Ich erinnere nur an das später zu erwähnende berühmte, van der Helst'sche Bild der vier Doelheeren, auf welchem in der Thür stehend noch zwei Handbogenschützen als Staffage angebracht sind. Mehr als Staffage sind auch die überzähligen Figuren in der Nachtwache nicht und dem entsprechend sind sie auch, mit Ausnahme des Mädchens, flüchtiger behandelt.

Viel ernsthafter ist ein anderer, der Thatsache entnommener Einwand Lautner's zu nehmen, dass die beiden Zeugen, welche unzweifelhaft porträtirt worden, sich bis in die neueste Zeit hinein auf dem an dem Thorbogen angebrachten Schilde nicht namentlich aufgeführt nachweisen liessen. Das ist schon früher aufgefallen, so dass man sogar die Meinung äusserte, der Namensschild sei nachträglich, vielleicht durch den späteren Restaurator des Bildes, van Dyk, angebracht worden. Man meinte, es wäre Rembrandt keine solche Geschmacklosigkeit zuzutrauen, wie sie das Anbringen eines solchen Namensschildes darstelle. Ich gestehe, ich vermag nicht einzusehen, wie das ästhetische Gefühl durch diesen Schild beleidigt werden kann, ich finde es viel geschmackloser durch auf den Figuren selbst angebrachte Nummern, wie auf den berühmten Hals'schen Bildern in Haarlem, auf die an dem Rahmen angebrachten Namen zu verweisen. Meyer hat sich denn auch in seiner Arbeit [2]) damit geholfen, dass er annahm, dass, statt des an elfter Stelle stehenden Jan Mettersen Brouckhout, Jan Pietersen gelesen werden müsse. Das Fehlen des Cruysbergen konnte freilich nicht erklärt werden, und darauf macht auch Lautner ganz besonders aufmerksam, wobei er diesen Umstand gegen die

[2]) Oud Holland, 1886

Urheberschaft Rembrandt's ausbeutet. Nun behauptet aber, wie ich den Angaben van Hofstede de Groot's in seiner in dieser Zeitschrift veröffentlichten Kritik des Lautner'schen Buches entnehme, Dyserinck [3]), dass die Namen der beiden Zeugen thatsächlich auf der Tafel angebracht seien und zwar so, dass, wie es auch Meyer will, Jan Pietersen den elften, Cruysbergen dagegen den letzten Platz einnimmt. Damit fällt auch dieser Einwand Lautner's, und die Echtheit des Namensschildes ist somit unzweifelhaft.

Eine nicht unwichtige Rolle in der Lautner'schen Beweisführung spielt fernerhin die Beschreibung des Jan van Dyk in seinem im Jahre 1758 erschienenen Werke, welches von den im Rathhause befindlichen Gemälden handelt, und in welchem die Nachtwache gerühmt wird. Erwähnt er auch den Namen Rembrandt nicht, so gibt er doch an, dass dasselbe aus den Cloveniersdoelen in das Rathhaus übergeführt wurde, eine Angabe, welche ja vollkommen mit der Dyserinck'schen Urkunde stimmt. Van Dyk wurde mit der Reinigung des Gemäldes betraut und entdeckte bei dieser Gelegenheit den Namensschild, wann das aber geschah, ist nicht sicher festgestellt. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er die Reinigung vornahm, als das Bild bereits in der Kriegsrathskammer hing, denn nur so erklärt sich ganz ungezwungen seine Mittheilung: »T'is te beklagen dat dit Stuk zovel is afgenomen om tuschen twee deurren te kunnen plaatsen, want op de rechter Hand hebben noch twee Bilden en op de linker heeft den Tamboer geheel gestaan, t'welk te zien aan het egte Model thans in handen van den Heer Boendermaker.«

Diese Mittheilung lässt mich weiter darauf schliessen, dass das Bild 1715 oder bald darauf verstümmelt wurde, um Platz zwischen zwei Thüren des Kriegsrathssaales zu finden. Diesen Schluss zieht auch Lautner, unrichtig ist aber seine weitere Schlussfolgerung, dass van Dyk diese Verstümmelung nicht gekannt, sondern erst aus dem abweichenden Verhalten des sogenannten echten Modells und aus dem Standorte des Bildes geschlossen habe. Es ist wenig wahrscheinlich, dass die Thatsache der Verstümmelung eines so berühmten Gemäldes den nachfolgenden Geschlechtern verborgen blieb, dass die Kenntniss davon sich nicht fortpflanzte. Mir scheint im Gegentheil die van Dyk'sche Bemerkung darauf hinzuweisen, und zwar wegen der grossen Sicherheit, mit welcher er die beweisende Kraft des Modelles ins Feld führt. Schwerlich würde er in diesem Zusammenhange der Wiederholung Erwähnung gethan haben, wenn ihm nicht die Thatsache der Verstümmelung wohl bekannt gewesen wäre.

Diese Wiederholung, welche einige Kunstkenner dem Lundens, andere aber direkt Rembrandt zuschreiben, befindet sich jetzt in der Nationalgalerie in London und zeigt gerade das, was van Dyk angibt. Dasselbe ist der Fall mit einem Aquarell aus einem Familienalbum des Baron de Graef van Poelsbroek. Von diesem sagt eine Bemerkung im Album, dass es eine Skizze des Bildes im Saale der Cloveniersdoelen sei, dessen Urheber allerdings nicht namentlich aufgeführt wird. Die Richtigkeit dieser Notiz bezweifelt Lautner

---

[3]) De Gids, 1890, IV, p. 250.

und ist geneigt sie als eine spätere Fälschung anzusehen. Die Fälschung, oder die Irrthümlichkeit dieser Bemerkung liegt nach Lautner vor Allem darin, dass dieselbe weiterhin ausführt, der jonge Heer van Pumerland sei dargestellt, welcher seinem Lieutenant, dem jongen Heer van Vlaardingen, den Auftrag gibt, seine Compagnie Bürger marschieren zu lassen.

Der gewöhnliche Name des Herrn van Pumerland ist Frans Banning Cocq, und dessen Name findet sich auch als Hauptmann auf dem Schilde der Nachtwache, neben dem des Lieutenant Wilhelm van Rujtenberg, Herrn van Vlaardingen. Diese überaus wichtige Uebereinstimmung ist Lautner natürlich nicht entgangen und dem entsprechend wendet er seinen ganzen Scharfsinn auf, um diesen Beweis für die Identität des Rembrandt'schen Doelenbildes und der Nachtwache zu entkräften. Seine Ausführungen gipfeln in Folgendem: Der Hauptmann der Nachtwache ist nicht Frans Banning Cocq, denn derselbe konnte als Hauptmann der Cloveniersdoelen auf dem Rembrandt'schen Bilde überhaupt nicht dargestellt sein. Lautner sagt, da Commelin [4]) in seinem Werke klar und unzweideutig angibt, dass jede Doele ihre besonderen Schützen und Hauptoffiziere habe, so konnte Frans Banning Cocq, wenn er auf einem anderen Doelenbilde als Doelheer abgebildet war, zu den Cloveniersdoelen in keinem näheren Verhältniss stehen und somit nicht als Hauptmann der Cloveniere abgebildet sein. Nun ist derselbe aber auf dem berühmten Bilde des van der Helst »die vier Doelheeren«, welches ebenfalls im Ehrensaale des Reichsmuseums hängt, dargestellt, und ausserdem gibt Commelin actenmässig die Namen der Oberleute der verschiedenen Schützengesellschaften von dem Jahre 1650 ab an.

Die Beweisführung Lautner's wäre richtig, wenn das van der Helst'sche Doelenbild und die Nachtwache gleichzeitig entstanden wären. Nun ist aber die Nachtwache im Jahre 1642, das Bild des van der Helst dagegen ein Jahrzehnt später vollendet worden, und somit ist es recht wohl möglich, dass Frans Banning sowohl auf der Nachtwache, als dem Schützenstücke Rembrandt's, als auf dem Schützenbilde des van der Helst dargestellt war, dass er also in zwei auf einander folgenden Jahrzehnten Doelheer zweier Schützengesellschaften gewesen wäre.

Es fragt sich nun aber zunächst, ist denn wirklich die schreitende Person mit Stock und Handschuh der Hauptmann der Schützen Frans Banning Cocq, wie der Namensschild und wie die Bemerkung des Familienalbums angibt? Die Frage ist durchaus nicht müssig, denn Lautner führt auch noch den Umstand ins Feld, dass derselbe durchaus keine Aehnlichkeit mit dem Frans Banning des van der Helst'schen Bildes habe, und dann sagt ja Baldinucci von dem Rembrandt'schen Bilde, dass der Hauptmann eine Partisane trage. Letzteres steht im Widerspruch mit der allgemeinen, auch durch die Bemerkung des Familienalbums gestützten Annahme, dass der im Vordergrunde mit dem Befehlshaberstocke Schreitende der Hauptmann ist. Der Widerspruch löst sich in demselben Augenblicke, wo wir bedenken, dass Baldinucci nicht

---

[4]) Beschreibung der Stadt Amsterdam, 1693.

aus eigener Kenntniss, sondern aus zweiter Hand erzählte. So konnte es kommen, dass, da beide Hauptpersonen Befehlshaber sind, und das malerische Kunststück der perspectivisch verkürzten Partisane vor Allem in die Augen fiel, dass Baldinucci den Träger derselben als Hauptmann bezeichnete.

Somit bleibt nur der Einwurf Lautner's zu erledigen, dass der Hauptmann der Nachtwache, welcher als Frans Banning Cocq bezeichnet wird, nicht die geringste Aehnlichkeit mit der Persönlichkeit hat, welche man auf dem berühmten Bilde der vier Doelheeren des van der Helst für Frans Banning Cocq hält. Derselbe soll bekanntlich die am rechten Ende des Tisches sitzende Figur sein, welche einen Handschuh trägt und mit redender Gebärde die Hand erhebt. Ist das richtig, dann hat Lautner in der That Recht. Es ist meiner Ansicht nach nicht die Spur einer Aehnlichkeit zwischen diesem und dem Hauptmanne der Nachtwache vorhanden, und somit erhebt sich ein Räthsel und ein Widerspruch, welcher in irgend einer Weise befriedigend gelöst werden muss.

Zu diesem Behufe ist zunächst die Frage zu erledigen, welche Beweise hat man dafür, dass diese am Ende des Tisches auf dem van der Helst'schen Bilde sitzende Person wirklich Frans Banning Cocq ist, welcher urkundlich unter diesen vier Doelheeren abgebildet war, von denen die übrigen, Blauw, Pater und Jan van de Pol auf der in dem Gemälde angebrachten Tafel namentlich aufgeführt sind. Dass Blauw der am entgegengesetzten Ende des Tisches Sitzende ist, lässt sich aus seinem bezeichneten Porträt in der Compagnie des Roelof Bicker nachweisen. Als van de Pol wird der Mann bezeichnet, welcher auf dem mit dem Bilde des hl. Sebastian verzierten Stuhle sitzt und das Scepter in der Hand hält, weil man in dessen Gesichtszügen Aehnlichkeit mit dem Bilde van de Pol's auf einem Schützenstücke des Spilberg, welches sich ebenfalls im Reichsmuseum befindet, gefunden haben will, und somit bleiben nur zwei Figuren für Pater und Frans Banning übrig.

Meyer ist vor Allem der Ansicht, dass die Geste des am Ende des Tisches Sitzenden entscheidend sei, und da diese im Wesentlichen mit der Geste des Hauptmannes auf der Nachtwache übereinstimmt, so ist es nach ihm Frans Banning Cocq. Wie wenig das genügt, um die beiden Personen zu identificiren, wird Jedermann Lautner zugeben müssen. Es bedarf daher ganz anderer Beweise. Die Figur, die Grösse und vor Allem die Gesichtszüge müssen übereinstimmen. Das ist nicht der Fall, und somit bleibt nur eine Möglichkeit, wenn man daran festhält, dass Frans Banning Cocq auf der Nachtwache die mit dem Stocke schreitende und Anweisungen ertheilende Person ist, die Deutung der Figur des van der Helst'schen Bildes als Frans Banning muss falsch sein, und damit wäre dann auch die Namengebung für die anderen ganz oder zum Theil unrichtig. Für Blauw ist das ausgeschlossen, denn, wie gesagt, die Gesichtszüge der beiden vorhin erwähnten Figuren stimmen in der That überein, wie sich Jeder an den vorhandenen ausgezeichneten Photographien leicht überzeugen kann. Somit spitzt sich die Frage lediglich auf Jan van de Pol zu, darauf, ob wirklich der Jan van de Pol des Spilbergschen Gemäldes mit dem Scepter tragenden Doelheer des van der Helst'schen

Bildes identisch ist. Da sich diese Frage ausserhalb des Reichsmuseums nicht lösen lässt, so habe ich meinen Collegen Herrn Prof. Ruge gebeten, die genaue Vergleichung an den Originalen vorzunehmen. Das Urtheil ist um so unbefangener, weil vorher nicht auf die an die Frage sich knüpfenden Folgerungen aufmerksam gemacht wurde. Derselbe äussert sich mir gegenüber brieflich folgendermaassen: »Der Capitän Jan van de Pol des Spilberg'schen Bildes erinnert lebhaft an den Doelheeren mit dem Scepter auf dem van der Helst'schen Gemälde, und ich würde mich für die Identität aussprechen, wenn nicht die Person auf dem van der Helst'schen Bilde, welches ja aus dem Jahre 1657 (eigentlich 1653) stammt, jünger wäre wie die des Gemäldes von Spilberg, welches die Jahreszahl 1650 trägt, und wenn die zugekniffenen kleinen Augen nicht gegen die offenen, schönen Augen bei van der Helst sehr contrastirten.« Ferner hebt er folgende bemerkenswerthe Thatsache hervor: »Die auf dem Spilberg'schen Gemälde dem Capitän Jan van de Pol gegenübersitzende Person (Lieutenant Gijsbert van de Pol?) ähnelt ohne Frage der vom Beschauer rechts am Ende des Tisches sitzenden Person des Helst'schen Bildes und zwar dem ganzen Habitus nach, sowie nach dem blonden Haarschnitt. Auch die Altersverschiedenheit der Darstellungen scheint gegen die Identität nicht zu sprechen.«

Füge ich nun zu diesen Angaben, dass die prachtvolle, dem Beschauer entgegengewandte Person des van der Helst'schen Bildes, welche den Scepter hält, in Grösse, Körperfülle, in Haar und Bartschnitt, sowie mit Bezug auf die schönen Augen und die kräftigen Lippen und überhaupt in der ganzen Form des Gesichts dem Frans Banning Cocq des Rembrandt'schen Gemäldes gleicht, nur dass dieselbe bei van der Helst, wie es der Entstehungszeit der beiden Gemälde entspricht, um etwa 10 Jahre älter dargestellt ist, so glaube ich, darf man folgenden Schluss ziehen: »die vier Doelheeren des van der Helst-schen Bildes sind ja urkundlich Blauw, Pater, van de Pol und Frans Banning Cocq, und zwar ist der links vom Beschauer am Ende des Tisches Sitzende Blauw, der ihm gegenüber Sitzende van de Pol, der hinter dem Tische Befindliche Pater und der vorn dem Beschauer entgegengekehrte Frans Banning Cocq. Nur der Vorname des van de Pol wäre dann nicht Jan, sondern »Gijsbert«, und man muss annehmen, dass Commelin, welcher uns 1693 die Namen überlieferte, sich, wie das bei mehreren hervorragenden Personen derselben Familie leicht möglich ist, namentlich wenn bereits über 30 Jahre vergangen sind, im Vornamen geirrt hat. Ob dieser Schluss richtig ist oder nicht, wird sich vielleicht durch eine eingehende Prüfung der Skizze zu dem van der Helst'schen Bilde, welche ja in dem Familienalbum des Herrn Graef van Poelsbroek vorhanden ist, sowie des Bildes im Louvre nachweisen lassen. Ist der Schluss falsch und ist wirklich der Scepter tragende Mann des Helst'schen Bildes der Jan van de Pol des Spilberg'schen, dann bleibt die Unähnlichkeit der beiden Bildnisse Frans Banning Cocq's, obgleich dieselben zweien der grössten Porträtmaler, Rembrandt und van der Helst, entstammen, als ein Räthsel bestehen.

Sei dem nun aber wie ihm sei, urkundlich nachweisbar hat Rembrandt

die sogenannte Nachtwache gemalt und somit sind ihm auch die meisten der berühmten, in gleicher oder ähnlicher Weise und in demselben Tone gemalten Werke im Haag, in Amsterdam, in Paris, Cassel, Berlin etc. wie bisher zuzuschreiben. Gegenüber allen diesen Meisterwerken schwinden die dunklen Schatten der letzten Zeit seines Lebens, deren Ursachen Lautner wohl nachgegangen ist, die er aber nicht vollkommen aufgeklärt hat. Die Thatsachen sind wohl richtig gebucht, die Schuld wiegt aber, selbst unter strengster Berücksichtigung derselben, so lange nicht schwer gegenüber den unsterblichen Verdiensten des Künstlers, als nicht in Erwägung gezogen worden ist, wie weit der Sammeleifer das Vermögen und die moralische Kraft Rembrandt's schwinden machte, und so lange nicht aufgeklärt ist, wie drückend die Fesseln waren, welche dem Künstler und seinem Genie durch die vollkommene materielle Abhängigkeit von hartherzigen Leuten wie Cattenburgh und Becher angelegt wurden.

Man kann die menschlichen Schwächen Rembrandt's, welche leider so oft grossen Geistern anhaften, höchstens bedauern, allein dieselben vermögen das glänzende Bild des Mannes um so weniger zu trüben, weil urkundlich feststeht, dass Rembrandt gutmüthig und selbstlos seinen Kunstgenossen half und demnach wohl oft über die Gebühr in Anspruch genommen und in Nachtheil versetzt wurde. Der niederländische Stamm mag sich ebenso seines grossen Sohnes Rembrandt freuen, wie die anderen deutschen Stämme stolz sind auf Goethe, dessen Leben auch nicht immer rein und fleckenlos wie ein Spiegel war und der dennoch, wie Rembrandt, als einer der grössten Geister aller Zeiten leuchtet und verehrt werden wird.

Breslau, October 1891.

Der Utrechtpsalter.

Von **Adolph Goldschmidt.**

I.

Die ausführlichste Monographie, welche die in der Utrechter Universitätsbibliothek befindliche Psalterhandschrift des frühen Mittelalters mit ihren zahlreichen Federzeichnungen erfahren hat, ist diejenige von dem Engländer Walter De Gray Birch [1]), welcher auch die gesammte vorhergehende Litteratur in gründlicher Weise besprochen hat. Diesem Werk folgte in Deutschland Anton Springer's Abhandlung und bestimmte die Stellung der Bilder gegenüber andern frühmittelalterlichen Psalterien des europäischen Westens und Ostens [2]).

In beiden Schriften ist jedoch eine Frage nicht beantwortet, welche am ehesten zur Kenntniss der Psalterherkunft führen könnte. Gibt es illuminirte Handschriften, welche mit dem Utrechtpsalter stilistisch genau übereinstimmen, und zwar solche, welche mindestens bis ins 9. Jahrhundert zurückreichen, wo man paläographisch die Grenze dieses Werkes anzusetzen pflegt? Abgesehen also von den englischen und nordfranzösischen Federzeichnungen, welche seit dem 10. Jahrhundert deutliche Anklänge an die Gestalten des Utrechtpsalters zeigen. Diese Frage kann bejaht werden, denn allerdings besitzen wir in dem in der Stadtbibliothek von Epernay in der Champagne aufbewahrten Ebo-Evangeliar ein Werk, welches stilistisch mit dem Utrechtpsalter vollständige Uebereinstimmung bietet [3]).

---

[1]) The History, Art and Palæography of the Manuscript styled the Utrecht Psalter. London 1876.

[2]) Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter, mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Leipzig 1880, in den Abhandl. d. königl. sächs. Ges. der Wissenschaften, phil.-histor. Classe, Bd. 8, S. 187. — Ausser der vollständigen Reproduction der ganzen Handschrift (Latin Psalter in the University Library of Utrecht. Photographed and Produced in Facsimile by the Permanent Autotype Process of Spencer, Sawyer, Bird & Co., London 1875), welche die paläographische Gesellschaft in London veranstaltet hat, sind einzelne Bilder in Lichtdruck abgebildet bei Birch (Ps. XI.) und bei Springer (Ps. IX, XXIV, XXVI, XLIII, L, LVI, CI, CXXVI, CXXVII und Symb. Apost.).

[3]) Grösse 26 × 20,5 cm. Abbildungen bei Bastard, Peintures et ornements

In diesem Evangeliar findet der Handschriftenkreis der Diöcese von Reims zur Zeit Ludwigs des Frommen seinen Hauptvertreter. Der Schmuck desselben besteht ausser den Initialen aus zwölf reich verzierten Kanontafeln und den vier Evangelistenbildern. Der Stil ist verschieden von allen andern karolingischen Schreibschulen, stimmt aber auffallend mit den Zeichnungen im Utrechtpsalter überein. Am meisten fordern schon wegen der grösseren Annäherung in der Dimension die kleinen Figuren zum Vergleich heraus, welche die Giebel der Kanontafeln beleben. Diese letzteren sind eingeschlossen von zwei korinthischen Säulen, auf denen ein Architrav mit schrägem Giebelfeld ruht. Die Spitze nimmt fast durchweg eine kleine Palmette ein mit einem Vogel darauf; die Schrägen selbst sind durch Bäume, Sträucher und Thiere belebt und meist auch durch kleine menschliche Figuren in lebenswahr geschilderter Thätigkeit. Auf der zweiten Tafel sucht ein Mann mit ausgebreiteten Armen den Vogel zu fangen, der ihm von einem Andern mit Stock und Busch entgegengescheucht wird. Die dritte Tafel zeigt zwei Propheten oder Lehrer der heiligen Schrift mit langem Gewand, blossen Kopf und Füssen, eine Schriftrolle in der Hand und ein Gefäss mit Schriftrollen vor sich. Sie scheinen in lebhafter Rede begriffen zu sein, während sie auf der zehnten Tafel in tiefes Nachdenken versunken dasitzen. Auf der fünften Tafel sind zwei Arbeiter mit dem Beil an den Schrägen des Giebels beschäftigt, während auf der achten zwei ähnliche Gestalten lange Nägel mit dem Hammer einschlagen. Tafel sieben bringt einen Mann auf der Löwenjagd; Tafel zwölf einen Pfeilschützen und einen Lanzenträger, welche ihre Geschosse auf einen Vogel richten. Alle gleichen den mannigfach bewegten Gestalten des Utrechtpsalters. Dieselben vorgestreckten Köpfe mit niedriger Stirn, hochgezogenen Augenbrauen und in der Vorderansicht breitem, im Profil meist spitz vorgestrecktem Kinn, dieselben gespreizten Handbewegungen, dieselben unten sehr spitz zulaufenden Beine mit theilweise übertriebener Musculatur und Waden, dieselbe Lebendigkeit in den Stellungen mit Verkürzungen der Glieder. Die Kleidung ist dieselbe; in der zweiten Kanontafel tragen die Männer den im Utrechtpsalter so beliebten kurzen, unten geschlitzten Rock oder Schurz, dessen drei Theile in Form von spitzen Zipfeln zur Seite und zwischen den Beinen herabfallen. Auch die Propheten auf der dritten und zehnten Tafel sind genaue Abbilder der Heiligen oder Gerechten in den Darstellungen des Psalters. Ebenso bilden die kleinen Sträucher und Bäume, welche zum grossen Theil die Giebelschrägen der Kanontafeln beleben, auch die Vegetation des Utrechtpsalters. Der Oelbaum, ferner ein verzweigter Baum mit schirmförmiger Krone

des manuscrits depuis IV—XVI siècle, pl. 119—122, und Trierer Ada-Handschrift, herausgegeben von Menzel, Corssen, Janitschek, Schnütgen, Hettner und Lamprecht, Taf. 35 und 36. Vgl. ferner Paulin Paris: Sur un évangéliaire carolingien de la bibliothèque d'Epernay in Comptes rendus de l'académie des inscriptions et belles lettres, 1878. — Edouard Aubert, Manuscrit de l'Abbaye d'Hautvillers dit Evangéliaire d'Ebon, in Mémoires de la Société des Antiquaires de France, 1879. — H. Janitschek, Ada-Handschrift, S. 93, und Zwei Studien zur Geschichte der carolingischen Malerei, in Strassburger Festgruss an Anton Springer, 1885.

und ein grasartiges Kraut sind die Hauptpflanzen des Ebo-Evangeliars und sind es ebenso im Utrechtpsalter, wo ausserdem noch ein Baum mit schichtenförmiger Krone oft Verwendung findet[4]). Die auffallende Form des Busches, den auf der zweiten Kanontafel des Evangeliars der Mann zum Verscheuchen des Vogels in der Hand hält, während ein gleich geformter hinter ihm in der Erde steckt, ist das getreue Ebenbild der im 79. und 91. Psalm gezeichneten Büsche, welche theilweise zum Aufrechthalten der Weinreben dienen.

Bei den vier Evangelistenbildern drängt sich die Aehnlichkeit wegen der grösseren Maasse nicht so unmittelbar auf, doch ist sie bei einem Vergleich der bewegten Stellung, des vorgestreckten Halses, des zackigen Faltenwurfs, desselben ins Grosse übertragenen Gesichtsausdrucks und derselben Gesichtsform unverkennbar. Kurz und gut, wir finden in sämmtlichen Bildern des Ebo-Evangeliars nicht eine Sache, seien es Gegenstände wie die Sessel mit Löwenkopf und Klauen oder die Tintenfassständer, die Lanzen der Krieger und Beile der Handwerker, seien es die Thiere wie Löwen und Vögel, zu denen wir nicht eine Parallele im Utrechtpsalter finden, sei es endlich die Architektur. Dieselbe bringt die einzigen Male, wo im Psalter Säulen genauer ausgeführt sind, nämlich im 1., 51. und 151. oder apokryphen Psalm korinthische Capitelle und Anklänge an attische Basen, wie fast durchweg im Evangeliar, und umgekehrt dort, wo sich in diesem letzteren eine kleine Hintergrundslandschaft mit Architektur zeigt, wie beim Evangelisten Matthäus, gleicht diese bis ins kleinste Detail denjenigen des Utrechtpsalters.

Eine einzige grosse Verschiedenheit scheint beide Handschriften voneinander zu trennen. Die Bilder des Utrechtpsalters sind mit einfarbiger brauner Tinte mit der Feder gezeichnet, diejenigen des Ebo-Evangeliars mit fünf oder sechs deckenden Farben gemalt. Aber betrachten wir diese farbigen Bilder genauer! Sind es wirklich Malereien in herkömmlicher Weise? Nein, es sind Zeichnungen mit dem Pinsel. Derselbe setzt keine breiten Flächen hin, sondern bewegt sich im Zickzack, bis der Raum wie mit einer Schraffur überdeckt ist. Am auffallendsten ist dies an der Gewandung; die Umrisse derselben werden unbestimmt und unterbrochen, da die Linien beim Hin- und Herfahren die Grenze überschreiten; die Schattenseiten werden durch eine in die erste hineingezeichnete dunklere Schraffur vertieft, das Licht durch eine gleiche in helleren Tönen und in Weiss gehöht. Bei den Fleischtheilen des Körpers hat der Künstler versucht, einen gleichmässigen ziegelbraunen Ton herzustellen, doch gibt auch hier die strichige Behandlung von Licht und Schatten und besonders des Haares, das beim Johannes ebenso gezeichnet ist wie die Gewandung, eine durchaus unruhige Wirkung. Ebenso sind die Pflanzen mit dem spitzen Pinsel entweder einfach in Grasform gezogen, oder, wo sich dickere Stämme und Baumkronen finden, in dichtem Zickzack ge-

---

[4]) Man vergleiche z. B. die drei genannten Pflanzengattungen des Ebo-Evangeliars auf Taf. 35 in der Publication der Trierer Ada-Handschrift und dieselben Pflanzen des Utrechtpsalters auf Taf. VI und IX der Springer'schen Abhandlung: Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter.

zeichnet. Nur in den grösseren Gegenständen wie in den Thronsesseln und ferner im Hintergrund herrscht eine gleichmässigere Farbenfläche, die bei letzterem aber wieder durchbrochen ist durch die Behandlung des Erdbodens in kleinen felsigen Hügeln mit stärkerer Strichelung an den Schattenseiten. Es ist unverkennbar, dass der Künstler erzogen und geübt war, mit der Feder zu arbeiten und sich bemühte, seine Technik auf die Farbe zu übertragen [5]).

So fällt auch diese Schranke zwischen dem Utrechtpsalter und dem Ebo-Evangeliar, besonders wenn wir sehen, dass die Art der Zeichnung, dort mit der Feder, hier mit dem Pinsel dieselbe ist. Die unruhigen Umrisse sind ebenso beim Utrechtpsalter vorhanden, das über den Arm herabhängende Mantelende läuft wie beim Psalter so auch im Evangeliar in der dritten Kanontafel in ein sich verjüngendes Zickzack aus und die Behandlung der Striche des Erdbodens, die selbst bei den später gezeichneten englischen Copien des Psalters nicht beibehalten wurde, ist dieselbe in den Malereien des Evangeliars. Dort, wo bei Nebensachen der Ebo-Handschrift der Maler auf die Farbe verzichtet und einfach mit dem braunen Pinsel zeichnet, wie bei den Gebäuden und dem Engel im Hintergrund des Evangelisten Matthäus, da glaubt man, ein Stück aus dem Utrechtpsalter vor sich zu sehen.

Man wird wohl nicht zu weit gehen, in den Illustratoren der beiden Handschriften dieselbe Persönlichkeit zu sehen; unter allen Umständen aber muss die Thätigkeit beider durch dasselbe Kloster oder eine gemeinsame Schule eng miteinander verbunden gewesen sein.

Ueber die Entstehung des Ebo-Evangeliars gibt das am Anfang befindliche Dedicationsgedicht ziemlich genaue Auskunft [6]). Bischof Ebo von Reims (816—835) liess die Handschrift in seiner Diöcese im Kloster Hautvillers (Altumvillare) dicht bei Epernay unter dem damaligen Abt Petrus schreiben und ausschmücken. Da Ebo 835 wegen seiner Abtrünnigkeit vom Kaiser abgesetzt wurde und schon 834 floh, die Handschrift aber zur Revolutionszeit nicht im Kirchenschatz von Reims, sondern in der Abtei Hautvillers selbst gefunden, nimmt Paulin Paris an, dass sie gar nicht mehr an Ebo abgeliefert wurde, sondern erst während der Zeit seiner Flucht oder kurz vorher beendigt, also am Anfang der dreissiger Jahre geschrieben worden sei. Janitschek muthmasst, dass die Handschrift vor 823 entstanden sei, da im Dedicationsgedicht Ebo's Missionsthätigkeit, welche im Jahr 822 beginnt, nicht erwähnt wird. Schwankt nun auch die Zeit der Entstehung innerhalb zweier Decennien, so ist der Ort, das Kloster Hautvillers, nach dem Gedicht und dem Fundort festgestellt.

Dem Ebo-Evangeliar unmittelbar an die Seite zu stellen ist ein anderes ebenfalls in der Champagne befindliches Manuscript, nämlich der in dem

---

[5]) Janitschek sagt in der Ada-Handschrift, S. 93: »Es kann kein Zweifel aufkommen, dass diese Art von Gewandbehandlung auf angelsächsische Vorbilder zurückführt, wo sie im Federzeichnungsstil ihren Ursprung hatte.«

[6]) Das Gedicht ist abgedruckt bei Paulin Paris a. a. O., bei Dümmler, Poetae Latini aevi carolini I. 623: ein Theil schon bei Mabillon, Annales Ord. St. Bened., II, S. 508.

Schatz der Kathedrale von Troyes, der alten Hauptstadt der Champagne, aufbewahrte Psalter des Grafen Heinrich [7]). Derselbe stammt aus dem Schatz von St. Etienne in Troyes, der Capelle der Grafen von Champagne, und wohl seinem früheren Besitzer Henri le Libéral († 1181) verdankt er den Namen, obgleich er unter diesem nicht entstanden, sondern nur von ihm, dem Gründer des Capitels von St. Etienne, dieser Capelle übergeben sein kann. Dass die Handschrift aber auch ursprünglich für seine Vorgänger geschrieben ist, wird sehr wahrscheinlich dadurch, dass in der grossen Initiale zum Psalm LI als Hauptornament der doppelte sich gegenüberstehende Krückenschnitt wie in dem Wappen der Grafen von Champagne angebracht ist. Wir dürfen jedoch nicht bei dem weiteren Begriff der Champagne stehen bleiben, den uns die historischen Umstände und der Fundort geben, sondern müssen auf dasselbe Kloster zurückgehen, wo das Ebo-Evangeliar geschrieben wurde, nach Hautvillers. Man wird den Psalter selbst der gleichen Hand zuschreiben, wenn man die ganz genaue Uebereinstimmung des Stiles beider Werke in Betracht zieht: Leider fehlt der Anfang des Psalters bis in den 9. Psalm hinein und damit zum wenigsten ein Einleitungsbild zum 1. Psalm. Ein solches ist dagegen vor dem 51. erhalten. Es bringt eine reiche Composition von 14,5 × 10 cm Grösse.

Vor einer Säulenhalle mit schrägem Giebelfeld thront links unten ein König mit drei stehenden, mit Lanze bewaffneten Kriegern im Gefolge. Er hält in der Linken das lange Scepter, in der Rechten auf dem Schoosse ein losgegürtetes Schwert in der Scheide und spricht zu einem lebhaft gesticulirenden Mann vor ihm. Ganz rechts steht ein Baum (jetzt etwas zerstört, und daher in der Abbildung bei Gaussen missverstanden): Auf halber Höhe des Bildes hält ein weissgekleideter Priester mit Heiligenschein, dem König zugewandt, in der Rechten ein Messer mit halbkreisförmiger Scheide, während er mit der ausgestreckten Linken hinaufzeigt, wo Christus in der Mandorla auf der Weltkugel thront, umgeben von zwei Engeln und fünf weissgekleideten Heiligen, von denen einer zu seiner Linken, vier zur Rechten sitzen. In der Ecke des Bildes links oben ist wieder ein Oelbaum angebracht.

Die Farben, die strichige Behandlung der Malerei, Ausdruck und Bewegung der Figuren, die Oelbäume, die Farben des dreifachen schwarz-goldrothen Bildrahmens wie bei den Evangelisten des Ebo-Evangeliars, Alles stimmt überein; wie im Evangeliar die vier Evangelisten, so sind im Psalterbild der Priester, Christus und die Heiligen ganz in Weiss gekleidet, in beiden ist die Handschrift durchweg golden und zeigt die gleichen Minuskeln mit Ueberschriften und Anfängen in Capitalis Rustica und gleichen fast identischen grossen aus Bandwerk zusammengesetzten Initialen. Beide Manuscripte haben unbedingt einen gemeinsamen Ursprung.

---

[7]) Vgl. Catalogue des manuscrits des bibliothèques publiques des départements, tom. II, 1012—14. — Alfred Gaussen, Portefeuille archéologique, 1865, Chapitre III, 40 ff., mit Abbildung in Farbendruck. — Danach auch angeführt von Westwood.

Betrachten wir nun aber die Composition des Psalterbildes etwas genauer! Sie ist durchaus verschieden von allen andern karolingischen Psalterien, aber völlig dieselbe wie vor dem entsprechenden Psalm, dem 51. des Utrechtpsalters, und so schliesst sich die Kette der Vergleiche, deren Glieder einander bekräftigen. Nicht nur der Stil also, sondern auch die Auffassung des Utrechtpsalters fällt genau zusammen mit den Werken aus dem Kloster Hautvillers.

Nicht einmal die Einwendung kann gemacht werden, dass das Psalterbild von Troyes eine blosse Copie nach dem Utrechtpsalter sein könnte. Denn leuchtet es schon beim Ebo-Evangeliar ein, dass die Figuren nicht dem Utrechtpsalter entlehnt, sondern von gleicher Kraft im selben Formenkreis geschaffen sind, so ist dies in dem Psalterbild noch weniger abzuweisen. So ähnlich die Composition mit derjenigen im Utrechtpsalter ist, so gleich sie uns erscheint durch dieselbe Geberdensprache, denselben Gesichtsausdruck, so ist sie doch keineswegs eine blosse Nachbildung. Abgesehen davon, dass dem Format entsprechend die Darstellung im Utrechtpsalter sich mehr der Breite nach, die im Psalter von Troyes mehr der Höhe nach ausdehnt, ist keine einzige Figur genau wiederholt. Es sind dieselben Menschen, aber sie haben ihre Stellungen etwas verändert. Wie im Utrechtpsalter thront Christus in der Mandorla auf der Weltkugel, umgeben von zwei Engeln und einer Schaar sitzender Männer. Keiner derselben aber hat genau die gleiche Stellung wie in ersterem. Es herrschen dieselbe Lebendigkeit, dieselben Motive der Bewegung, aber sie sind anders vertheilt, die Figuren sind im gleichen Stil ganz neu gezeichnet. Ebenso auch der König unten mit seiner Umgebung. Das Gegenständliche wie die Säulenhalle, der Oelbaum, das Messer des Priesters wiederholt sich auf beiden Darstellungen. Das Scepter, welches der König im Psalter von Troyes in der Hand hält, fehlt im Utrechtpsalter; dafür trägt dort der Mann, mit welchem er spricht, eine Lanze, die wiederum im Psalter von Troyes nicht vorhanden ist. Das sind Darstellungen desselben Gegenstandes in gleicher Auffassung und gleichem Stil. Das Verständniss des Bildes ist hier dem Beschauer leichter gemacht als im Utrechtpsalter, indem die Anfänge der einzelnen Verse, welche der Wortillustration zu Grunde gelegt sind, auf den verschiedenen Theilen der Composition in goldener Capitalis Rustica beigeschrieben sind[8]).

Leider ist im Psalter ausser der Seite vor dem ersten Psalm auch die vor dem 101. herausgeschnitten und damit ebenfalls eine Illustration verloren gegangen, welche das letzte Drittel des Psalters einleitete.

Diese von allen übrigen karolingischen Werken sich scharf sondernde Kunsterscheinung im Kloster Hautvillers zur Zeit Ludwigs des Frommen, welcher

[8]) Zwischen der Halle des Königs und dem Priester steht als Worte des letzteren der Anfang von Vers 4: »Tota die iniustitiam cogitavit lingua tua; sicut novacula acuta fecisti dolum.« Den Gegenstand des Vergleiches, das Schermesser (novacula) hält er in der Rechten. Etwas höher links von ihm ist die Fortsetzung der Rede angedeutet durch »Propterea deus« (V. 7). Ueber den Heiligen neben Christus steht »videbunt justi« (V. 8) und unter dem Oelbaum links oben: »Ego autem sicut oliva« (V. 10).

der Utrechtpsalter, das Ebo-Evangeliar und der Psalter von Troyes angehören, hat in der Diöcese Reims vollständig Schule gemacht.

Ebo's Nachfolger Hincmar (845—882) schenkte dem Kloster St. Theodorici in der Nähe von Reims ein Evangeliar, welches sich jetzt in der Stadtbibliothek in Reims befindet. Durch mehrmalige Inschrift des 9. Jahrhunderts in Capitalis Rustica: »Hincmarus abba dedit sco Teoderico« ist die Dedication belegt. Der Stil dieser Handschrift ist noch derselbe wie im Ebo-Evangeliar, nur etwas roher und kunstloser. Wir finden bei dem Evangelisten Matthäus (die übrigen drei Evangelistenbilder sind sämmtlich herausgeschnitten) noch die gleiche Zeichenmanier in Zickzackstrichen, einen durchaus ähnlichen Ausdruck des Kopfes, dieselbe niedrige Stirn und die heraufgezogenen Augenbrauen, dasselbe kleine, etwas knorpelige Ohr. Nur das Haar nähert sich wieder mehr der Behandlung in einzelnen Wülsten wie in anderen karolingischen Bildern. Die 12 Kanontafeln haben ganz dieselbe Form wie im Ebo-Evangeliar, gebildet von einem dreieckigen Giebel, der auf zwei korinthischen Säulen ruht. Auch die Marmorirung der Säulen und die Theilung einzelner von ihnen durch schmale Ringe in verschiedene Glieder ist noch ebenso vorhanden. Die Art, wie die Giebel geschmückt sind mit Figuren auf den Ecken und Pflanzen auf den Schrägen, zeigt nur den Unterschied, dass dieser Zeichner offenbar nicht so geschickt war im Darstellen menschlicher Gestalten und daher nur einmal eine solche angebracht hat, nämlich einen auf einem Meerungeheuer reitenden Triton, sonst aber nur Thiere und Pflanzen, Meerungeheuer, welche von beiden Ecken einen auf der Giebelspitze befindlichen Vogel bedrohen, Hunde, welche einen auf gleicher Stelle angebrachten Hasen verfolgen, den Kampf eines Reihers mit einem Meerungeheuer, anderer Vögel mit Nattern, einen Pfau bedroht von einer Schlange, eine Taube angeblasen von zwei feuerspeienden Drachen. Einige Giebel tragen wie die erste Kanontafel des Ebo-Evangeliars an den Seiten nur Vögel oder Pflanzen. Diese zeigen vergröbert dieselben Formen. Die Strichmanier ist besonders in der Behandlung der Pflanzen noch sehr auffällig. Auch die Farbentöne sind noch dieselben wie dort, nur dass der Evangelist nicht mehr ganz in Weiss gekleidet ist, sondern über dem bläulichweissen Untergewand einen purpurnen Mantel trägt. Während im Ebo-Evangeliar der viereckige Rahmen der Evangelistenbilder von aussen nach innen aus Roth, Gold und Grünlichschwarz besteht, ist hier an Stelle des Goldes Weiss getreten, denn in diesem offenbar nicht mit so grossem Aufwand hergestellten Werk fehlt überhaupt das Gold, welches im Ebo-Evangeliar zwar nie als Hintergrund verwendet ist, aber neben dem Silber zur Höhung der Zeichnung diente und ebenso wie die andern Farben der Strichmanier verfallen ist.

Die im Hincmar-Evangeliar gekennzeichnete etwas rohere Fortsetzung des Stiles des Ebo-Evangeliars zeigen noch andere Handschriften. Zunächst das schon von Bastard (Taf. 124—127) und neuerdings ebenso von Janitschek (Ada-Handschrift S. 93) der Schule von Reims zugeschriebene Loisel-Evangeliar in der Nationalbibliothek in Paris (Lat. Nr. 17968). Dasselbe steht ungefähr zwischen dem Ebo- und Hincmar-Evangeliar, die Giebel der gleichen

Kanontafeln sind ebenso mit Pflanzen, Vögeln, Tritonen und Meerungeheuern geschmückt. (Letztere finden sich auch sehr ähnlich im Utrechtpsalter, zum Beispiel vor dem Gesang der drei Knaben im feurigen Ofen.) Die Säulen sind ebenso marmorirt, einzelne derselben zeigen wie im Ebo-Evangeliar auf den einzelnen durch schmale Wülste getrennten Gliedern des Schaftes kleine längliche Oeffnungen, aus denen Pflanzenbüschel herausragen, und haben dies Motiv sogar noch stärker ausgenutzt. Die Strichmalerei, die Gesichtsbildung und starke Bewegung der Evangelistenfiguren ist sehr ähnlich, die Umrahmung wie im Hincmar-Evangeliar roth, weiss, grünschwarz, die Schrift auf der ersten Seite der vier Evangelien gold. Johannes ist ebenfalls als Greis dargestellt, die Evangelistensymbole wie in den beiden andern Evangeliarien nur ganz klein oben in der Ecke gezeichnet.

Endlich schliesst sich auch noch das Evangeliar von Blois (Paris, Nationalbibliothek Lat. 265) dieser Gruppe an. Es zeigt besonders in den Kanontafeln und Initialen dieselben charakteristischen Eigenschaften, nur noch roher; die Umrahmung der Evangelistenbilder ist roth, gold, schwarz [9]).

Auch Peter Corssen's Untersuchungen der Textversionen zeigen, dass diese Evangeliare eng zusammengehören und dass sie auch in Bezug auf den Text am meisten aus der ganzen Klasse der karolingischen Evangelienhandschriften heraustreten [10]).

Wie das Ebo-Evangeliar ist auch der Psalter von Troyes nicht ohne Nachfolger geblieben. In der Bodleian Library in Oxford befindet sich eine Psalterhandschrift (Douce Manuscripts LIX), welche im Katalog bezeichnet wird als »membranaceus, ff. 164, colore purpureo tinctus, literis singulis deauratis, seculo fortassis nono venustissime exaratus« [11]). Schon Westwood führt sie an als eine Handschrift, in welcher sich der 51. Psalm ähnlich illustrirt findet wie im Utrechtpsalter [12]). Im selben Verhältniss wie die erwähnten Evangeliarien der Diöcese Reims zum Ebo-Evangeliar, steht der Oxforder Psalter zu dem in Troyes. Wie dieser ist er mit Gold geschrieben, und zwar ebenso in Minuskeln mit Ueberschriften von Capitalis und Capitalis Rustica, zeichnet sich aber noch durch das purpurgefärbte Pergament aus. Er zeigt die Merkmale der Reimser Handschriften, dieselben Farben, dieselben lebhaft bewegten Figuren und die gleichen Pflanzen- und Architekturformen. Auch wiederholt sich das einzige Pflanzenornament, welches in den Architraven und Bildrahmen des Ebo-Evangeliars und den von diesem abgeleiteten Handschriften Aufnahme

---

[9]) Abbildungen bei Bastard, Taf. 128—130. — Die Evangelistenbilder, bei denen die Symbole ganz fehlen, sind nach Janitschek dieselben wie im Evangeliar der Wiener Schatzkammer. (Ada-Handschrift, S. 94.)

[10]) Trierer Ada-Handschrift, S. 38 u. 60. Die andern von Corssen erwähnten Handschriften in London, welche sich im Text an das Ebo-Evangeliar anschliessen, Harl. 2797 und 2826, habe ich nicht gesehen.

[11]) Catalogue of the Printed Books and Manuscripts bequeathed by Francis Douce Esq. to the Bodleian Library. Oxford 1840.

[12]) Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London 1868.

gefunden hat, auch hier in den Rahmen, welche die grossen Initialen Q und D einschliessen, nämlich das in schräger Stellung aneinandergereihte verkümmerte Akanthusblatt. Die Initialen selbst haben ebenfalls denselben Bandwerkscharakter wie in den bisher besprochenen Handschriften. Doch sind die bildlichen Darstellungen bereits plumper als im Psalter von Troyes, die Formen wie im Hincmar- und Loisel-Evangeliar gröber, die Bewegungen ungelenker; der Gesichtsausdruck erinnert noch an die alten Werke von Hautvillers, auch die strichige Malweise wirkt noch nach, aber beide haben sich schon etwas verwischt. Der roth und weisse Rahmen der Bilder ist nicht mehr so einfach, sondern hat palmettenartige Ecken und ein verkümmertes Akanthusblatt als Ornament, welches sich von demjenigen bei den Initialen etwas unterscheidet.

Auch im Oxforder Psalter ist das Bild vor dem ersten Psalm herausgerissen; vor dem 51. ist eine gleiche Darstellung wie im Psalter von Troyes. Wiederum ist es keine mechanische Nachahmung, sondern der Maler hat sich in die Wortillustration vollkommen hineingedacht und ist mehrfach von seinem Vorbild abgewichen, doch so, dass er sich noch weiter vom Utrechtpsalter entfernt. Wie dort thront der König mit dem Schwert auf dem Schooss, aber ohne Gefolge; dasselbe ist nur angedeutet durch mehrere Lanzen, welche hinter dem Thron hervorragen. Auch fehlt der Mann, zu welchem er redet, dagegen ist der etwas höher stehende Priester mit dem Messer in ganz derselben Stellung gezeichnet wie im Utrechtpsalter und im Psalter von Troyes und auch mit dem gleichen flatternden Gewandzipfel wie in letzterem. Statt des oben thronenden Christus ist nur die Hand in Wolken sichtbar, und die Gerechten zu seiner Seite sind ersetzt durch zwei sitzende Gestalten mit Schriftrolle weiter unten rechts; dieselben scheinen auf einen todten Mann zu zeigen, welcher unterhalb des Königsthrones liegt und vielleicht Vers 9 des Psalmes illustriren soll: »Ecce homo, qui non posuit Deum adjutorem suum«. Der Oelbaum, mit dem der Prophet sich vergleicht, steht hier rechts oben. Wie bei den Propheten und Evangelisten im Ebo-Evangeliar und den Gerechten im Psalter von Troyes ist auch hier das Gewand der Propheten und der Gerechten, sowie das mit der Hand Christi sichtbare Aermelstück bläulichweiss. Den Hintergrund bildet das purpurgefärbte Pergament, der Himmel ist durch horizontale rothe Wolkenstreifen angedeutet.

Glücklicherweise ist bei diesem Psalter auch das Bild vor dem 101. Psalm erhalten, welches in Troyes herausgerissen ist. Bei der gleichen Art und Vertheilung des Bildschmuckes können wir annehmen, dass die Darstellung auch auf dem betreffenden Bild in Troyes die gleiche war wie in Oxford. Ein Vergleich mit dem Utrechtpsalter zeigt, dass auch dieses Bild mit demjenigen vor dem 101. Psalm dort übereinstimmt. Wieder kann von einer directen Copie nicht die Rede sein, denn die Darstellung ist, wohl schon des viel kleineren Raumes wegen, viel einfacher. Der Arme (der Psalm hat den Titel »Oratio pauperis«), nur mit einem kurzen Schurz bekleidet, erhebt die Linke flehend zu Christus, welcher sich rechts oben aus den Wolken herabbeugt, ihm die Rechte entgegenstreckt und in der Linken ein Buch trägt. Der Flehende steht auf einer Art rundem Altar, wie er sich ganz ähnlich im 16.

und 25. Bilde des Utrechtpsalters befindet und unter welchem Flammen in die Höhe schlagen (ossa mea sicut cremium aruerunt). In der Rechten trägt er einen Topf und vor ihm steht ein runder Tisch, auf dem sich ein gleiches Gefäss und ein Brod befinden (cinerem tanquam panem manducabam et potum meum cum fletu miscebam). Links oben steht ein Haus, genau gestaltet wie die Gebäude des Utrechtpsalters, auf dessen Dach ein Vogel sitzt (factus sum sicut passer solitarius in tecto). Darunter sieht man zwei Könige heranschreiten und ihre Hände zu Christus erheben (et timebunt gentes nomen tuum, Domine, et omnes reges terrae gloriam tuam). Unterschiede vom Utrechtpsalter sind deutlich; in diesem nimmt der Betende ebenfalls die Mitte ein neben einem Tisch mit Brod und Gefässen und erhebt einen Becher, aber er ist bärtig und mit einem langen Gewand bekleidet, er steht auch nicht auf dem brennenden Altar, sondern zeigt nur auf denselben in einiger Entfernung links von sich. Christus über ihm erscheint vollständig in der Mandorla mit Engeln zur Seite. Von links schreiten auch im Utrechtpsalter zwei Könige heran, und darüber befindet sich das Haus mit dem Sperling auf dem Dache, ausserdem sind aber auf der rechten Seite noch als Illustration zu Vers 17 der Bau Sions und zu Vers 20 die Personification der Terra gezeichnet, die im Oxforder Psalter bei der viel einfacheren Darstellung nicht angebracht sind.

Es ist also eine dem Stil und dem Gedankenkreis nach fest geschlossene und abgesonderte Handschriftengruppe, welche die Diöcese Reims mit dem Ausgangspunkt Hautvillers in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts darbietet; ihr gehören in erster Linie der Utrechtpsalter, das Ebo-Evangeliar und der Psalter von Troyes an, in zweiter Linie das Hincmar-Evangeliar, das Loisel-Evangeliar, das Evangeliar von Blois und der Douce-Psalter in Oxford.

Janitschek sieht nun in der späteren Gruppe der Handschriften, welche er der Schule von Corbie zuweist, Aehnlichkeiten mit der Reimser Schule [13]), die auf einen Einfluss der letzteren deuten können. Allerdings zeigt zum Beispiel das Colbert-Evangeliar in Paris (Nationalbibliothek Lat. 324) ausser der textlichen Gemeinschaft, die es nach Corssen mit der Gruppe des Ebo-Evangeliars hat [14]), auch im bildlichen Schmuck, sowohl in den Kanontafeln als in den Evangelistenbildern so viele Anklänge an dieselbe, dass irgend eine Uebertragung vorhanden gewesen sein muss. Andererseits aber sind zu viele Abweichungen sichtbar, besonders durch eine viel reichere Blattornamentik, als dass man es jener Gruppe unmittelbar einreihen könnte.

Der Schule von Corbie soll aber auch der in Paris bewahrte Psalter Karls des Kahlen angehören [15]), und es ist daher erklärlich, wenn wir an ihm den vielbesprochenen Elfenbeinumschlag finden, dessen zwei Darstellungen Bildern des Utrechtpsalters entsprechen, und diesem gegenüber genau auf derselben Stufe stehen wie die Illustrationen der Psalterien in Troyes und in Oxford [16]).

---

[13]) Trierer Ada-Handschrift, S. 101.

[14]) Ebendas. S. 38.

[15]) Ebendas. S. 97.

[16]) Abbildungen bei Bastard, Taf. 217—220. — Cahier et Martin, Mélanges

Auf der oberen Platte ist das Bild zum Psalm 56 geschnitzt. Der Inhalt der Darstellung ist ganz derselbe wie an der betreffenden Stelle des Utrechtpsalters, dennoch sieht man deutlich, dass man es mit keiner mechanischen Nachbildung zu thun hat. Schon durch das überhöhte Format des Reliefs ist die Darstellung zusammengerückt, die Zahl der Bogenschützen geringer; dafür sind zwei Engel mit Fahne hinzugefügt (misit de caelo et liberavit me). Die Mittelscene (et eripuit animam meam de medio catulorum leonum; dormivi conturbatus) zeigt, wie ein Engel mit der Seele als kleiner menschlichen Gestalt im Arme auf einem Bett sitzt, während von jeder Seite ein Löwe heranstürmt. Im Utrechtpsalter dagegen steht der Engel an dem Bett und schützt den vor ihm befindlichen Leyer haltenden David. Der Stil der Figuren stimmt mit denen der Werke von Hautvillers überein, soweit dies zwischen einem Sculpturwerk und einem Bild möglich ist. Die Bewegungen sind ebenso lebhaft und etwas gespreizt; bei den Löwen und den vier grabenden Männern (foderunt ante faciem meam foveam, et inciderunt in eam) ist die Natürlichkeit und Kraft noch grösser. Den Rahmen bildet wie bei Werken von Hautvillers ein verkümmertes, hier aber gerade gerichtetes Akanthusblatt.

Das Relief des unteren Deckels gleicht der Illustration zum 50. Psalm des Utrechtpsalters. Oben ist die Strafpredigt Nathans mit den gleichen Figuren und nur etwas veränderten Bewegungen dargestellt, darunter das Gleichniss vom armen Mann, dessen Schaf vom Reichen genommen wird. Man sieht den Armen links sein einziges Schaf halten, rechts den Reichen umgeben von mehreren Schafen, während im Utrechtpsalter die Stellung umgekehrt und in Folge des grösseren Raumes noch der Knecht hinzugefügt ist, welcher im Auftrag des Reichen dem Armen das Schaf entreisst. Der Stil entspricht auch hier dem Utrechtpsalter und den übrigen Manuscripten seiner Gruppe.

Dass im Kloster Hautvillers auch Elfenbeindeckel gefertigt wurden, beweist das Widmungsgedicht im Ebo-Evangeliar, wo es von dem Abt von Hautvillers heisst:

»Hunc [sc. librum] auro interius Christi decoravit amicus
Atque ebore exterius pulchre decompsit opimus.«

Wie Umschläge zum Evangeliar, werden auch solche für Psalterien gefertigt sein [17]). Auch von Ebo's Nachfolger Hincmar heisst es: »Libellum quoque de ortu sanctae Dei Genetricis Mariae sed et sermonem beati Hieronymi de ipsius Dominae Assumptione scribi fecit, et tabulis eburneis auroque

---

d'Archéologie I, Taf. X und XI. — Labarte, Histoire des Arts Industriels I, Taf. XXX und XXXI.

[17]) Der Psalter von Troyes besass zur Revolutionszeit noch einen vergoldeten Silbereinband mit Elfenbein. (Vgl. Cat. des manuscrits d. bibl. publ. d. départements, t. II, 1012). Dass dies aber der ursprüngliche war, ist zu bezweifeln, da die Darstellungen, auf der einen Seite Maria, auf der andern Christus mit den vier Evangelisten und ihren Symbolen, nicht für einen Psalter, sondern für ein Evangeliar bestimmt scheinen.

vestitis munivit« [18]), ferner: »Librum quoque Sacramentorum, sed et Lectionarium quos scribi fecit, ebore argentoque decoravit« [19]), und wohl in Bezug auf dieselben Bücher: »Librum quoque Sacramentorum sub eburneis tabulis, argento praesignitis, sed et Lectionarium ad Missas librum, pari decore venustatum, contulit« [20]).

Nichts steht daher der Annahme entgegen, dass die Einbanddeckel des Psalters Karl's des Kahlen in der Diöcese Reims, und wegen ihrer guten, lebendigen und selbständigen Arbeit in Hautvillers selbst angefertigt, also aus derselben Kunstquelle wie der Utrechtpsalter und der Psalter von Troyes hervorgegangen sind. Ein unbekannter Umstand hat sie dann zugleich mit Handschriften aus dem Kloster nach Corbie gebracht. Die letzteren übten ihren Einfluss auf die Wirksamkeit der dortigen Schreiber aus, während die Deckel für Karl's des Kahlen Psalter (842—869) verwandt wurden, welcher in der Auffassung seiner Illustrationen nichts mit der des Umschlags gemein hat.

Endlich muss noch das Fragment einer Handschrift beachtet werden, welches den Bildern des Utrechtpsalters so auffallend nahe steht, dass es nur in unmittelbarer Beziehung zu ihm entstanden sein kann. Es ist dies ein Blatt in der Handschrift von Werken des Hrabanus Maurus in der königl. Landesbibliothek in Düsseldorf (B. 113) [21]). Diesem Hrabanus Maurus, welcher der Schrift nach ins 10. Jahrhundert gesetzt wird, geht zunächst ein Blatt voraus mit zwei Federzeichnungen und davor mehrere Blätter mit Fragmenten aus einem Evangelistar. Das Federzeichnungsblatt steht zum Hrabanus in gar keiner Beziehung, sondern gibt Illustrationen zum Evangelistar, und dass es älter ist als der Hrabanus, geht daraus hervor, dass es schon den ursprünglichen Titel zum Letzteren enthält. Ein Gedicht, welches von anderer Hand hart hinter das plötzlich abgebrochene Fragment des Evangelistars geschrieben ist, bezieht sich auf den Empfang der Reliquien des heil. Florin in Coblenz um die Mitte des 10. Jahrhunderts und zeigt ebenso wie ein Gebet am Schluss der gesammten Handschrift, dass dieselbe ursprünglich aus Coblenz und wahrscheinlich aus dem Kloster St. Florini stammt. In diesem mögen sich also die alten Reste des Evangelistars befunden haben, denn das Kloster ward in der Mitte des 10. Jahrhunderts nur umgebildet aus einem viel älteren Marienkloster.

Die beiden Zeichnungen, deren eine sich auf der Vorderseite, die andere auf der Rückseite des Blattes befindet, und die vermuthlich mitten aus einer ganzen Illustrationsfolge übrig blieben, sind mit gleicher bräunlicher Farbe mit

---

[18]) Flodoardi Historia Remensis, in Bibliotheca Patrum, Lugduni, Vol. XVII, S. 550.

[19]) Ebendas.

[20]) Ebendas. S. 552.

[21]) Das Manuscript befand sich in der diesjährigen Koblenzer Kunst- und Gewerbe-Ausstellung (Katalog Nr. 153), wo ich es in Folge der gütigen Erlaubniss des Herrn Staatsarchivar Dr. Beker genauer betrachten durfte. Beide Zeichnungen des Blattes sind abgebildet in den Jahrbüchern des Ver. v. Alterthumsfreunden d. Rheinl., Heft 72, Taf. IV und V, mit einem Text von H. Otte.

der Feder gezeichnet wie der Utrechtpsalter und durch gleiche leichte Wische derselben Farbe mittelst Pinsel oder Finger mit einzelnen Schatten versehen. Die Grösse der Figuren stimmt zum Theil mit den grössten des Utrechtpsalters überein, zum Theil übersteigt sie dieselben noch.

Die Vorderseite des Blattes zeigt eine Stadt, eine starke Ringmauer mit Thürmen und mehreren Gebäuden. Ihrem Thor naht sich von links ein Aussätziger, nur mit Schurz bekleidet, mit einem Warnungshorn versehen und durch die Minuskelbeischrift Leprosus gekennzeichnet. Denselben erblickt man abermals innerhalb der Stadt mit flehend halberhobenen Armen vor Christus, der, bezeichnet durch die Beischrift ihs xpc, mit seiner Rechten den Kranken berührt. In der Linken hält er das lange Kreuzesscepter, und das über den Arm geschlagene Ende seines Mantels flattert in starkem Zickzack nach hinten. Wir haben hier also eine Illustration zur Perikope: In illo tempore cum esset Jesus in una civitate, et ecce, vir plenus lepra et videns Jesum et procidens in faciem rogavit eum, dicens: Domine, si vis, potes me mundare. Et extendens manum, tetigit eum dicens: Volo, mundare. Etc .... (Luc. V. 12.) Das Bild auf der Rückseite ist viel figurenreicher. Innerhalb einer ähnlichen, aber grösseren Stadtmauer sitzt links Christus, im Profil nach rechts gewandt, auf einem Thron ohne Lehne, die Füsse auf einen Schemel gestützt. Lehrend erhebt er die Rechte zu einem Mann, der barhäuptig und barfüssig, in Tunica und Mantel gekleidet, mit gespreizten Händen vor ihm steht. Eine grosse Schaar ebenso gekleideter Männer, offenbar Pharisäer und Schriftgelehrte, sitzen rechts davon in dicht gedrängter Reihe. Zwischen ihnen zwei Könige mit Krone auf dem Haupt. Alle sind mit lebendiger Handbewegung in eifriger Unterhaltung begriffen, sich gegenseitig ins Ohr raunend. Unter dem Thor der Stadtmauer ganz im Vordergrund sind drei wie die übrigen gekleidete Männer in Unterhaltung begriffen, während gerade über dem Thor und rechts davon zwei Männer auf der Stadtmauer selbst zu balanciren scheinen. Derjenige über dem Thor hält in einer Hand ein langes Kreuzscepter und erhebt die andere redend zum Zweiten rechts, der die übliche gespreizte Bewegung mit beiden Händen macht. Beischriften sind nicht vorhanden und es ist mir bisher unklar geblieben, zu welcher der Perikopen dies Bild gehört [22]).

Die Uebereinstimmung der Zeichnungen mit denen des Utrechtpsalters ist, abgesehen von dem etwas grösseren Maassstab und dadurch zuweilen stärker hervortretenden Unrichtigkeiten in der Form der Hände und Füsse, so vollständig, dass eine eingehende Charakteristik des Psalters auch für diese beiden Bilder maassgebend ist. Technik, Formen der Architektur, Ausdruck, Bewegung, Gruppirung und Kleidung der Figuren, das Zickzack der Falten, das flatternde Mantelende, die unterbrochenen Umrisse sind die gleichen. Auch an Ursprünglichkeit der Darstellung steht dies Blatt nicht hinter dem Psalter zurück.

In dreifacher Hinsicht sind diese Zeichnungen von Bedeutung; sie be-

---

[22]) Otte's Erklärung als Heilung der verdorrten Hand (Luc. VI. 6—12) scheint mir wenig überzeugend.

weisen, dass sich die Illustrationsart der Schule von Hautvillers ausser auf Psalterien und Evangeliarien auch auf Evangelistare erstreckte, also auch Darstellungen aus dem Wirken Jesu umfasste; dass ferner der Utrechtpsalter nicht das einzige Werk ist, welches diesen Stil in seiner ältesten Form in Federzeichnung ohne Farbe offenbart; dass endlich Coblenz, welches besonders zur Zeit Ludwig's des Frommen in enger Beziehung zum fränkischen Kaiser stand, viel näher auf Frankreich als auf England weist, und somit eine weitere Bestätigung bietet, dass wir die Geburtsstätte des Utrechtpsalters in Frankreich und nicht in England zu suchen haben.

Eine weitere Erörterung verlangen nun die Fragen, auf welchem Boden in Hautvillers diese Schule in Stil und Auffassung erwachsen ist. Wie weit waren dort angelsächsische Kräfte thätig, in welchem Maasse herrschte eigene Erfindung, und bis zu welchem Grade müssen Vorbilder zu Grunde gelegen haben, spätrömische oder byzantinische?

Nochmals S. Martin von Lucca.

Von **August Schmarsow.**

Von einer so ausführlichen Besprechung meines Buches, wie sie Dr. H. v. Tschudi fast zwei Jahre nach dem Erscheinen (Repertorium XIV, S. 510 ff.) veröffentlicht, durfte man genaueste Nachprüfung meiner Ergebnisse erwarten. Gefährlich für den ganzen Bau werden seine Bedenken nur dann erscheinen, wenn ihre Begründung besser erfunden würde als die meinige. Desshalb mag hier ein nochmaliges Eingehen auf die Hauptsachen vergönnt sein, da es zugleich für methodische Fragen einigen Ertrag verspricht. Und es kommt auf dem schwierigen Gebiete, wo diese Untersuchung sich bewegt, gewiss darauf an, die annehmbaren Früchte der Arbeit möglichst sicher zu stellen, gleich gut wer die Arbeit gethan.

Leider erschwert Dr. v. Tschudi ein abkürzendes Verfahren durch den Hang, überall nach geheimen Schrullen zu fahnden und in irgend welchem vorgefassten Eigensinn die eigentliche Triebfeder der Darlegung zu suchen, geht also von einer ebenso verletzenden wie willkürlichen Voraussetzung aus, die man nur dem Eifer, möglichst viel Resultate meiner Forschung wieder in Frage zu stellen, einigermassen zu gute halten kann [1]).

Seine ersten Einwürfe richten sich gegen meinen Versuch, aus der Masse erhaltener Ueberreste eine eigenartige Reihe unter dem Namen Guido da Como zusammenzufassen, dessen Lebenswerk sich dann von 1204 bis 1250 verfolgen

---

[1]) Ein anderer Kritiker geht allerdings noch weiter, indem er meine vermeintlichen Hintergedanken bis in die Titelvignette hinein verfolgt. Diese schmückt nämlich wie die Ital. Forschungen auch meine Gelegenheitsschrift über die Kunstgeschichte an Hochschulen. Dazu bemerkt in den Gött. gel. Anz. (1892, I, S. 2) Dehio, ihm sei »mancherlei nicht sympathisch. (Auch nicht das schlangenerwürgende Herkuleskind als Titelvignette.)« Diese Hermeneutik ist trotz der besten Absicht unzureichend; denn sie lässt sich das Beste des harmlosen Bildchens — ein gut Teil Selbstironie — entgehen. Dies Kind erwürgt, wie jeder sieht, die Schlangen nicht; dazu fasst es sie schon viel zu ungeschickt und könnte eher zum gebissenen Laokoonknaben werden, auf den Lykophrons Vers: Καὶ παιδοβρῶτος πόρκεως νήσους διπλᾶς als Unterschrift nur etwas »zu tragisch« klänge.

liesse. Diese allerdings lange Laufbahn möchte Dr. v. Tschudi an zwei Personen vertheilen, die er als kleinen und grossen Guido unterscheidet, indem er dem letzteren noch andere Werke beimischt, die ich nicht als sein Eigenthum erkenne. Er glaubt herausgefunden zu haben, dass mich eine versteckte »Vorliebe für den kleinen Guido ungerecht gemacht gegen den grossen«. Ich weiss nicht, ob dies Phantom mehr als die oberflächlichsten Leser des Repertoriums als Lacher auf seine Seite bringen wird. Die Mehrzahl dürfte wissen, dass nicht ich sondern Tschudi diese Unterscheidung aufgebracht, dass ich also schwerlich in der Lage bin, den kleinen zu lieben und den grossen zu hassen, solange sie mir beide nur eine und dieselbe Person sind. Dieser Witz fällt also auf seinen Urheber zurück.

Tschudi's grosser Guido bezeichnet sich 1250 an der Kanzel von S. Bartolommeo zu Pistoja als »Sculptor«; aber ihm würde, da »gegen meine Identificirung nichts Ernstliches einzuwenden« ist, auch das Taufbecken im Baptisterium zu Pisa von 1246 gehören, das den Namen »Guido Bigarelli de Cumo« trägt, d. h. ein Decorationsstück in Marmorintarsia ohne figürliche Scenen. Und zwar stimmt Tschudi bei »weniger in Folge der etwas subtilen Beweisführung, als weil sich an der Kanzel Platten finden, die in ihrer decorativen Behandlung eine unleugbare Verwandtschaft mit jenem Taufbecken zeigen«. Allerdings, dann läge die Sache einfacher; aber Tschudi sollte wissen, dass die einzige Platte dieser Art, die jetzt an der Kanzel sitzt, gar nicht ursprünglich dazu gehört, wohl aber ein Ueberrest gleichzeitig im Zusammenhang mit ihr entstandener Chorschranken sein muss, die so auch in meiner »subtileren« Betrachtung die gebührende Rolle spielen. (Vgl. übrigens auch M. Semraus Doctordissertation über die Kanzeln, 1889 S. 21.) — Vor dem Taufbrunnen in Pisa wären dann die Sculpturen des Hauptportals von S. Martin in Lucca zu setzen, deren stilistische Uebereinstimmung mit der Kanzel, nur in früherer Befangenheit, Tschudi mir ebenfalls zugesteht. Nach dieser Arbeit in Pistoja von 1250 möchte er nun aber, über meine Vorschläge hinausgehend, noch die Reliefs an der Regulusthür und endlich die Monatsbilder und die Martinslegende am Hauptportal zu Lucca demselben Meister zuschieben, müsste also seine Thätigkeit wohl reichlich um ein Jahrzehnt über das Datum der Kanzel verlängern, und macht damit Guido da Como vollends zu einem gleichalterigen Zeitgenossen des Niccolo Pisano.

Soweit es sich zunächst nur um die bezeichneten Werke handelt, wäre gegen die Sonderung nichts einzuwenden, die den einen mehr zum Architekten, den andern mehr zum Bildner stempeln würde. Denn an einer Künstlerperson, wie sie dann für den kleinen Guido übrig bleibt, kann Niemand ein besonderes Interesse nehmen, es sei denn aus lächerlicher Zärtlichkeit für eine beschundene Marmorpuppe, die mit Namen Guidectus und Jahreszahl 1204 an der Zwerggalerie des Domes erhalten blieb. Damit wäre aber Tschudi an der Reihe, die Scheidung rechtsgültig zu motiviren. Wie findet er sich mit der Thatsache ab, dass dieser Autor der Schmuckfassaden von S. Martin und S. Michael zu Lucca schon 1211 im Contract mit der Dombehörde zu Prato als »Guido

marmolarius sancti Martini de Luca« auftritt? Das stimmt doch nicht sehr zu seinem Erklärungsversuch, dass das Diminutivum des Namens durch körperliche Beschaffenheit veranlasst sei, sondern erlaubt nur, die Form Guidetto, wie Ridolfi und ich (S. 23) es gethan, entweder aus dem Reim der Inschrift auf »Electi« herzuleiten, — dann wäre sie für fernere Unterscheidung belanglos, oder aus der zeitweiligen Unterscheidung von einem älteren in Lucca thätigen Meister Guido, wie dem 1188 bezeugten Erbauer von S. Maria in Corte Orlandini, — dann wäre sie nur örtlich für Lucca motivirt, fiele auswärts von selbst, und in Lucca etwa nach dem Verschwinden des älteren Namensvetters wahrscheinlich ebenso weg. Tschudi, wie ich, haben auf der Urkunde von Prato zu stehen. Wer ist nach ihm jener »Guido Marmolarius Scti Martini de Luca«, von 1211 an? —

Die zünftige Bezeichnung als Marmorarius passt ebenso auf den Urheber des Taufbrunnens in Pisa, wie auf den der Zwerggalerie zu Lucca; Ortsangabe und Datum weisen uns zunächst auf diese Stadt und ihren Dom, also auf Guidectus. Was ist somit unwahrscheinlich an meiner Annahme, dass dieser Marmorarius von 1204 und 1211 auch der gleichnamige Guido von 1246 und 1250 ist und vollständig Guido Bigarelli von Como heisst? Tschudi weist auf die grosse Kluft in unseren Daten, die auch ich zu überbrücken strebe. Nun wir haben urkundlich die ganze Thätigkeit in Prato und daneben die wohl unanfechtbare an S. Micchele zu Lucca, wo auch die Domfassade Scti Martini, nicht so schnell fertig dasteht. Wir haben ferner den Skulpturenschmuck des Hauptportales daselbst, die auch Tschudi als Arbeit des Guido da Como anerkennt, gleichgut ob kurz vor oder kurz nach 1233 entstanden, — ein wichtiges Beweisstück gerade mitten zwischen 1211 und 1246.

Nun lässt aber Tschudi angesichts der Lücke, die sich sehr verengert, noch eine kunsthistorische Thatsache ausser Acht, die ich in meiner angeblichen Sucht partout beweisen zu wollen garnicht ins Treffen geführt hatte, da sie zu nahe lag. In zahlreichen romanischen Kirchen dieser Zeit haben wir, oft noch eher als die Sculptur an das Portal hinaustritt, im Innern am hohen Chore reichen Schmuck: prächtige Schranken und dazu gehörigen Kanzelbau, — selbst in einem Kirchlein wie das ebengenannte S. Bartolommeo zu Pistoja. An der Kanzel fehlt selten, wie in S. Miniato bei Florenz, das figürliche Bildwerk mit bedeutsamem Inhalt. Wir dürfen für den Dom von Lucca mit voller Sicherheit solche Brüstungen und solche Kanzel postuliren, wie man sie in der Umgebung dieser Hauptstätte der Marmorarii überall vorhanden weiss, und wie wir sie noch heute eben in S. Martin sehen, allerdings von der Hand des Matteo Civitali gearbeitet, aber sicher im Anschluss an vorhandene Disposition erneuert, — bis auf den anders angebrachten, vom Lectorium zur Predigtkanzel entwickelten Pulpito. Wer anders als der »Marmorarius Scti Martini« sollte diese Inneneinrichtung für den bischöflichen Klerus geschaffen haben, ehe man gegen 1230 Zeit und Mittel fand, auch an die Ausstattung der Eingangswand unter der Vorhalle zu gehen.

Tschudi's Einwand, wir dürften nicht an den Guido von 1204 und 1211 denken, sondern an den von 1233 und 1246—50, weil »die Aehnlichkeit der

decorativen Arbeit an der Kanzel und dem Taufbecken mit jener der Domfassade nicht zwingend sei«, rechnet zu wenig mit der Geschichte und der Besonderheit dieses Decorationsstiles, — und »aus der gemeinsamen Stammesart der Meister und der verwandten Schulung« lässt sich eben das Eine wie das Andere gleich befriedigend erklären. Da liegt also kein Hinderniss für meine Personalunion, der gegenüber Tschudi's Doppelgänger jenes auswärts begehrten »Guido Marmorarius Scti Martini« zu einem willkürlichen Geschöpf seines Wunsches herabsinkt.

Mit dem Jahre 1233 tritt mein Guido da Como, der bis dahin Operarius des Dombaues war, aus dieser leitenden Stellung zurück und zwei lucchesische Bürger Belenatus und Aldibrandus übernehmen die Verwaltung der Opera. Eine Inschrift an der Kirchenwand rechts neben dem Hauptportal bezeichnet den Beginn ihrer Amtsführung. Tschudi lässt seinen Künstler sich auch ferner am Schmuck der Vorhalle betheiligen. Mir ist diese Unterordnung des bisherigen Leiters unter nicht zünftiges Regiment ein Anstoss, aber nicht wie mein Kritiker aussagt, der Hauptgrund meiner weiteren Darstellung. Er meint »das Nächstliegende wäre wohl, die Worte (der Inschrift von 1233) auf die Ausschmückung der ganzen Kirchenwand unter der Vorhalle zu beziehen«. Vielleicht, nur ist das Nächstliegende und Einfache nicht immer das dem Sachverhalt und dem wirklichen Verlauf der Dinge Entsprechende. Bei dem Versuch, meine Datirung der einzelnen Schmucktheile dieser Wand möglichst aus dem Wege zu räumen, — eine Chronologie, die sowohl für die Geschichte der lucchesischen Bildnerschule wie für das Verhältniss zu den Pisanern bedeutsam wird, — setzt sich Tschudi allzu leicht über Erwägungen hinweg, die den Kunsthistoriker viel sicherer leiten. Er lässt ausser Acht, dass ein Theil dieses Schmuckes nur Marmorinkrustation der Wandfläche, also entbehrlicher ist, als der andere Bestandtheil, der mit dem Baukörper enger und nothwendiger zusammenhängt, die Einfassung der Portale. Diese Thürfassung trägt an ihren Werkstücken selbst die Sculpturen, die mit dem Aufbau derselben entstanden, und die architektonische Gestalt dieser Portale erst bestimmt die weitere Gliederung der Fassadenwand, wie etwa im Obergeschoss die Fensterrose. Beispiele genug sind vorhanden, wo man vom reichen romanischen Portal nicht weiterkam zur Durchbildung der ganzen Frontseite, wohl gar das rohe Mauerwerk ohne Täfelung stehen liess. Ebenso wenig kümmert Tschudi die vorhandene und genügend aufgezeigte stilistische Differenz, deren Erklärung in der Geschichte des Aussenbaues von S. Martin gefunden wird. Trotzdem aber bleibt die ganze Polemik gegen meine Darlegung für ihn selbst müssig; denn was bietet er uns als sein Resultat an? Einen Zickzackweg wunderlichster Art, der die Inschrift von 1233 keineswegs in dem nächstliegenden Sinne verwerthet, wie er selbst empfohlen hatte. Nach ihm entstand zuerst »bald nach 1233 Architrav und Tympanon des Mittelportales«, dann die Reliefs der Regulusthür (rechter Hand), erst nach dieser die beiden Evangelistensymbole, die sich wieder über dem Bogen des Mittelportals befinden. Darauf folgten die Arbeiten in Pistoja, wo die Kanzel das Datum 1250 trägt, und endlich, als bedeutendste Fortschritte desselben Meisters, die Monatsbilder und die Martinslegende. Diese beiden,

also zwischen 1250—1260 entstandenen Reliefstreifen sind nun aber zu beiden Seiten des Hauptportales eingelassen; sie gehören zu der Marmorinkrustation der Kirchenwand und stehen unmittelbar über der erwähnten Inschrift »dieses Werk ward begonnen 1233«. Wenn man diese Worte irgendwie zwanglos im Sinne des Nächstliegenden verwenden wollte, so müsste man Monatscyclus und Martinsbilder von 1233 her datiren, und zwar vor dem höher gelegenen Architrav und Tympanon des Portales. Tschudi aber macht uns nun die völlig andersartige Zumuthung: sehr naheliegend zu finden, dass auf einer Handbreit zwischen der Inschrift von 1233 und den Reliefs nach 1250 ein Zeitraum von 20—30 Jahren einzuschalten sei. Gründe für diese gewaltsame Auseinanderreissung, oder auch nur Erklärungsversuche giebt Tschudi nicht. Wenn man seine Phantasie nicht an die feststehenden Gegebenheiten der Geschichte bindet, so kann kühnlich jede Construction gewagt werden; aber man darf sich nicht wundern, wenn sie wie ein Kartenhaus zusammenfällt.

Tschudi's Kritik charakterisirt sich als die eines Museumsbeamten, der gewohnt ist die Kunstwerke als einzelne Stücke zu behandeln, wie sie aus ihrem örtlichen Zusammenhang herausgerissen, in Sammlungen neben einander stehen, ohne viel von den besonderen Bedingungen ihrer Entstehung zu erzählen. Er ist ausser Uebung, Sculpturen in ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zu dem Bau zu betrachten, an dem sie nicht als Schmuckstücke allein zu einer grösseren Einheit zusammenwirken, sondern auch oft als Werkstücke in einem tektonischen Ganzen fungiren, von dem getrennt auch ihr Sinn sich verändert oder verdunkelt. Sein Vorschlag mit den vorliegenden Denkmälern des Doms von Lucca, die sich noch an ursprünglicher Stelle befinden, beliebig umzuspringen, ist nur der Einfall eines Kenners an der Hand photographischer Einzelaufnahmen, die er sich zusammensteckt zu eigenem Spiel.

Ich nehme von der unbestrittenen Arbeit meines Guido am Bogenfeld des Hauptportales einen ruhig fortschreitenden Zusammenhang von 1233 bis zum Taufbecken in Pisa 1246 an, dessen einzelne Zeugnisse sich uns wie so viele zerstörte Arbeiten jener Zeit entziehen, dessen Nothwendigkeit aber vielleicht sofort in die Augen fiele, wenn uns auch nur eine Platte der Chorschranken in S. Martin erhalten wäre. Denn die Marmorintarsia einer Kirchenfassade kann man doch nicht ohne Weiteres neben die Flächendecoration eines Taufbrunnens oder ähnlicher Brüstungen im Innenraum stellen und sich wundern, dass sie von einander abweichen, wie Tschudi es thut. Vom Baptisterium in Pisa kommen wir ganz einig weiter zu S. Bartolommeo in Pistoja und dem Datum 1250, das für mich den Abschluss der Laufbahn meines Guido bedeutet. Wir hätten dann allerdings »einen bald siebzigjährigen Mann« vor uns, dem man, wie Tschudi ganz richtig sagt, »eine solche Entwicklungsfähigkeit nicht mehr zutrauen kann«, wie er sie wünscht. Er muss desshalb zu allerlei Mitteln greifen, uns das Weitere glaubhaft zu machen, wie wir gesehen haben. Nun aber betrachten wir, bereitwillig genug einen neuen Guido Bigarelli da Como zu statuiren, die Kanzel in Pistoja allein nach ihrer künstlerischen Physiognomie. Ich kann nicht zugeben, diese figürlichen Darstellungen sähen aus wie das Werk eines in vollster Entwicklung befindlichen Künstlers, der sein Bestes erst

hernach zu schaffen verspräche und noch eigenste Kraft zur Entfaltung zu bringen hätte. Und etwas dürften wir doch wohl das Alter der Porträtfigur des darunter sitzenden Meisters berücksichtigen, sowenig man den Anspruch individuellster Durchbildung an derartige Bildnissfiguren in der Schärfe stellen darf, wie etwa im Quattrocento. Die Durchführung der Kanzelreliefs trägt eher den Charakter des Routinirten, aber Oberflächlichen, die Handschrift eines Virtuosen, dem das lebendige Gefühl für plastische Gestaltung nie aufgegangen oder abhanden gekommen. Nur Einzelheiten tragen ein frischeres Gepräge, geschmackvolleren Schwung bis zu einem gewissen jugendlichen Reiz, den ich auch an der Regulusthür wieder finde. Ich nehme desshalb unter dem alternden Meister die Betheiligung einer begabteren Kraft unter gleichgeschulten Genossen an, und denke an ihn als unmittelbaren Fortsetzer der Kunst Guidos. Dies vergisst der Referent zu erwähnen, und damit die Lösung der Schwierigkeit, die er mir vorhält. Diese Annahme trägt durchaus den Zeitverhältnissen Rechnung, wie der künstlerischen Sprache der Denkmäler. Tschudi dagegen bringt in diese Frühzeit der mittelalterlichen Sculptur eine Vorstellung hinein, die uns aus der Künstlergeschichte des XV. und XVI. Jahrhunderts geläufig ist, hier aber einen argen Anachronismus bedeutet. Unter den Steinmetzen, Mosaicisten und Bauskulptoren der Comaskenschule von Lucca, Pistoja u. s. w. kann ein so vorgreifender Maassstab nur irreführen.

Aus der falschen Vorstellung, der Name des leitenden Obermeisters gebe ausser der Firma an sich schon Anhalt genug, noch eine künstlerische Persönlichkeit in ihrem individuellen Entwicklungsgang aufzuzeigen, entspringen fast alle sonstigen Einwürfe und Besserungsvorschläge Tschudi's, die ich als ebenso viel Fehlgriffe bezeichnen muss. Merkwürdig, dass dem eifrigen Psychologen, der mit instinktiver Klugheit den Motiven nachspürt und soviel zwischen den Zeilen zu lesen versteht, nicht der Gedanke wach geworden, wesshalb ich mich »mit aller Macht dagegen sträube«, dieselbe Hand, die das Mittelportal geschmückt und die Kanzel in Pistoja gemeisselt, auch in den Reliefs der Martinslegende, des Monatscyclus und der Reguluspforte zu erkennen. Nichts als die kindliche Guidettopassion? — Dr. v. Tschudi wird wohl der Letzte sein, der mir zutraut, ich hätte mir die glänzende Ueberraschung entgehen lassen, den Fachgenossen in einer Reihe unbeachteter Reliefsculpturen den einheitlichen, wandlungskräftigen Entwicklungsgang des Guido da Como aufzutischen, und, da ich die statuarische Gruppe S. Martins mit dem Bettler als herausgewachsen aus Martinslegende und Monatsbildern betrachte, dies Künstlerleben mit der Metamorphose zum Statuarius zu krönen? Welche unerwartete Einheit in meinem Buche, dessen Berechtigung dann auch Tschudi nicht mehr hätte bemäkeln können! Wie leicht wog dagegen das Marmorkerlchen Guidetto, der mit einem Buckel so wohlfeilen Spottes in seine Zwerggalerie gebannt werden konnte, ohne als »Guido Marmorarius Sancti Martini de Luca« von 1211 auch nur zu mucksen, wenn ihm die gewaltsame Lostrennung von dem Zwilling Bigarelli wehe that. All diese Warnungsstangen haben den kühnen Bogenlauf eines Schlittschuhfahrers nicht aufgehalten, und seine Figurenzeichnung auf dem Glatteis erscheint dem Forscher, der sich trotz aller lockenden Effecte

diese Bahn versagt, nur als Unvorsichtigkeit, mit obligatem Einbruch. In meinen Augen wenigstens endet der überlegene Versuch, alle »Ungleichheiten ungezwungener und überzeugender aus dem Schwanken und dem Wachsthum einer einzelnen künstlerischen Kraft zu erklären«, nicht anders.

Dass ich »die grosse Verwandtschaft aller dieser Werke keineswegs übersehen habe«, wird zugestanden; dass ich »für die Darstellungen aus der Legende des Localheiligen, für die Monatsbilder und die Regulusthür Meister annehme, die mit Guido da Como in einem unleugbaren Schulzusammenhang stehen«, wird auch beachtet, — und trotzdem setzen hier Tschudi's methodische Fehler ein. Er übersieht, dass sorgfältige Untersuchung in diesen Denkmälern vor allen Dingen drei Factoren genauestens zu unterscheiden strebt:

Erstens die Technik, die in dieser Schule von Steinmetzen im allmählichen Fortschritt zur freieren Sculptur sich eigenartig ausprägt, aber bis auf Guido da Como und Niccolò Pisano sich nicht aus den Banden der Reliefkunst losringt. — Es ist also unzulässig, die Rahmenprofilirung, wie Tschudi will, als Argument für die Identität der Person des Urhebers zu verwerten. Dies Profil beweist nur für Schulzusammenhang, ist ausserdem als einfacher Rand oder glatte Schräge ohne charakteristische Gefühlslinie — und bis nach Parma, Modena, Monza hinauf nachgewiesen, als Gemeingut der Comaskenreliefs.

Zweitens die Vorbilder, meist der oströmischen oder weströmischen Kleinkunst angehörig, also altchristliche oder byzantinische Elfenbeinschnitzereien, getriebene Arbeiten in Silber- und Goldblech, gegossene und geschnittene, emaillirte Messingwerke, oder endlich gezeichnete oder gemalte Bildertafeln für Cyclen, die gewiss auch erklärende Beischriften oder fortlaufende Tituli enthielten. Während dieser ganzen Entwicklung bis auf Niccolò Pisano, der sich ausschliesslicher antiken Marmorwerken zuwendet, haben wir eine Sculptur vor uns, die aus anderem Material und anderen Bedingungen verschiedenartige Vorbilder in die Steinmetzenkunst oder Holzsculptur überträgt. Es ist also eine Uebersetzungskunst, wie die Anfänge nationaler Dichtung, die wir als lehrreiche Analogie vor uns haben. — Desshalb ist es unrichtig, ein Mal besonderes Gewicht auf byzantinisches Vorbild zu legen, wie Tschudi beim Kanzelrelief in Volterra thut [2]), das andere Mal aber das byzantinische Compositionsschema zu leugnen, wie bei der Kreuzabnahme des Niccolò Pisano, wo die niedrige oben abgerundete Form des Tympanon die Abwandlung ausreichend erklärt. Ich glaubte mit dem Hinweis auf diese gemeinsame Tradition nicht »ohne Noth jene Momente in Frage zu stellen, die geeignet sind, Licht auf die Quellen seiner Bildung zu werfen«, sondern nur die Ablenkung von Pisa zu paralysiren, die mit einem Hinweis nach Florenz verschuldet wird, wo die Comaskenarbeit der Kanzel von S. Lionardo nur als versprengte Einzelheit dasteht, die weit hinaus über die

---

[2]) Das Beispiel der 40 Heiligen aus dem Berliner Museum (Kat. Nr. 440, Taf. LVII) gibt nur formale Analogie der Einzelbildung, würde aber als ganz andersartige Reliefcomposition mit Figurengedränge unten und Vision oben, selbst offenbar nach malerischer Vorlage gearbeitet, in Volterra wenig helfen, da die Relieftechnik die Datirung bestimmt.

Alpen Beziehungen wachruft (vgl. Förster's Dkm. zu der Abbildung des Tympanons von Niccolò und das Relief der Externsteine). Erst wenn die Benutzung überlieferter Vorlagen und die Handhabung der technischen Mittel vollauf zu ihrem Rechte gekommen, sind wir in der Lage, die selbständige Gestaltung und die eigene Erfindung zu beobachten, also:

Drittens von der individuellen Eigenart des Künstlers zu reden. In einer Zeit so handwerksmässiger Kunstübung wird nur in den seltensten Fällen dieser dritte Factor herangezogen werden dürfen, und auch hier wieder eine Auseinandersetzung mit den treibenden Kräften der Zeit unausbleiblich sein. Es wird am besten der Entscheidung von Fall zu Fall überlassen, wo wir statt der persönlichen Manier und der Auffassung des Zeitgeistes wirklich die geniale Schöpferkraft einer ihre Zeit überragenden Individualität anerkennen dürfen.

Die Voraussetzung einer ganz persönlichen schnellfortschreitenden Entwicklung des Einzelnen trägt Tschudi, ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen Beobachtungsweise, in diese Geschichte der Comaskenschule auf toscanischem Boden hinein. Sie beirrt seine Beweisführung, wo er uns von der Zusammengehörigkeit der Monatsbilder und der Martinslegende mit den Arbeiten des Guido da Como überzeugen möchte. Ich bin bei der Analyse dieser Werke in der Vorsicht sogar so weit gegangen, vom Meister des Monatscyclus, vom Meister der Martinslegende, vom Meister der Regulusthür zu reden. Dies geschah freilich nicht, wie Tschudi es auslegt, in dem Sinne eines Künstlerlexikons, wo man in Ermangelung eines Namens z. B. vom Meister der Lyversberg'schen Passion, vom Meister mit den Bandrollen spricht, um doch eine Gruppe von Werken dieses Anonymus als zusammengehörige Ausflüsse einer Persönlichkeit zu bezeichnen, sondern es geschah nur in Präliminarverhandlung, um nicht vorzugreifen.

Es ist natürlich, dass die Verschiedenheit des Darstellungskreises auf die vorhandene Technik jedesmal einen so starken Einfluss übt, dass unser Blick für das Gemeinsame zunächst gestört und die Aufmerksamkeit auf Besonderheiten jeder Reihe gerichtet wird. Nichts ist lehrreicher in dieser Beziehung als ein Blick auf das bekannte Portal von Vézelay, das uns am Tympanon ganz charakteristisch für die Cluniazenser eine gewaltsame, aus der Flächendarstellung in Relief übertragene Erscheinung des Weltenrichters bietet, während der äusserste Umkreis die Zeichen des Zodiacus und der Monate ganz nach Elfenbeinplättchen byzantinischer Preziosenkasten in meisterhafter Einordnung in decoratives Rankenwerk enthält. So war auch in Lucca der Reihe der Monatsbilder als geläufigem Decorationsstück schon vorgearbeitet, und kein Widerspruch waltet zwischen der einrahmenden Arcadenreihe und der flächenhaften Raumfüllung dazwischen. Wie es an Elfenbeinkästen vorkommt, konnte es in der Marmorinkrustation verwerthet werden. Wohl aber wäre noch eine nähere Untersuchung des abendländischen Monatscyclus fruchtbar für die weitere Entscheidung, wo hier die Grenze zwischen Ueberkommenem und Eigenem zu suchen ist. Dagegen ist die Geschichte des Titularheiligen sicher eine viel jüngere Erfindung, die auf klösterliche Bildertafeln zurückgeht, bei denen das Uebergewicht der Mönchskutten nicht befremdete. Und vollends nöthigt die

Geschichte des hl. Regulus mit den Arianern und seine Enthauptung zur Annahme selbständiger Gestaltung, da die Gebeine des Heiligen erst 780 aus Waldo bei Populonia nach Lucca übertragen waren. Die Schüchternheit der Phantasie offenbart sich selbst bei einem energischen Vorwurf, wie das Köpfen des Kirchenfürsten durch Henkershand, aber wie völlig neu ist die Elasticität der Körperbiegung und die Geschmeidigkeit der kindlich einfachen Pflanze. Man vergleiche doch diese unscheinbare Lückenbüsserin, die so zarte Naturbeobachtung bezeugt, mit den starren Rosetten und Ranken am Taufbrunnen zu Pisa von Guido Bigarelli!

Doch die wichtigeren Stücke für Tschudi's Versuch bleiben die Martinsbilder, an denen er trotz der ganz verschiedenen, nun zeitgenössischen Gewandung einen ebenso übereinstimmenden Charakter in der Faltengebung wie in der Bildung der Typen erkennen will. Ich kann ihm das Letztere garnicht zugeben, das Erstere nur sehr theilweise, soweit es sich um ein Herauswachsen aus der Schultradition handelt, da auch für mich dieser Meister auf Guido's Schultern steht. Ebenso ist der Hinweis auf »die nämliche überaus saubere Marmortechnik, Reihen von Bohrlöchern zwischen den Strähnen an Haar und Bart« u. s. w. eben als Zeichen der Schulgemeinschaft garnicht brauchbar für den Nachweis derselben Künstlerpersönlichkeit. Und endlich der stärkste Grund, den Tschudi ins Feld führt. Die Frauengestalt bei der Auferweckung des Todten durch S. Martin »trägt das Haar in breiten zu beiden Seiten des Hauptes herabhängenden Flechten, wie die Magd auf dem Bild der Verkündigung in Pistoja«; sie verleitet zu bedenklicher Folgerung.

Was würde dieser Umstand beweisen? Doch nur die Zusammengehörigkeit in den bestimmten Umkreis einer Volkstracht, also örtliche und zeitliche Nachbarschaft, — nicht aber die Identität des Meisters, der diese Haarflechten hier abgebildet wie da. Es ist ein Argument aus der Costümkunde. Wenn Tschudi wirklich meint, dies sei etwa einer von jenen »ganz anderen Beweisen, wie nur er sie vorzubringen vermag«, — so bekenne ich gern meine Unverbesserlichkeit, auch dies nur für eine unzulässige Uebertragung aus der Zeit der persönlichsten Geschmacksbildung, des hochgesteigerten Individualismus ins handwerkliche Mittelalter anzusehen. Wenn wir Palma vecchio und Tizian nach ihren Haararrangements unterscheiden, oder nach Vasaris Erzählung uns den Kopfputz bei Perugino neben dem des Verrocchio betrachten, so gelangen wir vielleicht zu ganz subjectiven Eigenheiten, welche den einzelnen Künstler auch unter ähnlichen verrathen und keinem andern beizumessen sind. Aber ums Jahr 1233 ist das zuviel verlangt. Ich halte die Martinslegende wie den Monatscyclus für Arbeiten Eines Bildhauers; aber dieser ist nimmer Guido da Como selbst. Und wenn Tschudi wirklich die innerliche Verschiedenheit dieser beiden Naturen, nach Abzug der technischen Gemeinschaft, nicht zu entdecken vermag, so wird er wohl annehmen, dass ich hier, wo der Angelpunkt meiner ganzen Untersuchung liegt, doch sicher am intensivsten darnach getrachtet habe, die künstlerische Eigenart, die in den Werken steckt, zu erfassen, und wird es nicht für eine Förderung der Sache halten, wenn ein Anderer wieder »unter einen Hut bringt«, was hier mit soviel Resignation geschieden worden.

An diesen Reliefbildern hängt ja die endgültige Zeitbestimmung der statuarischen Gruppe, um die sich das Ganze dreht. Auch dies Resultat stellt Dr. v. Tschudi wieder in Frage, und zwar im Gegensatz zu den anerkanntesten Fachgenossen, die mir beigestimmt haben. Ich will desshalb nicht mit ihm rechten. Wenn ihn »ein Beweis, den man nicht gewissenhafter durchführen kann« noch nicht zwingend zu überzeugen vermocht hat, so ist es hier in Kürze gewiss unmöglich. Seine Bemerkung über die »Unbeholfenheit, wie der Heilige den Oberkörper um seine Axe dreht, ohne dass die Beine von der Bewegung berührt werden, wie er starr hinausschauend sein Geschäft verrichtet, ohne den Hülfesuchenden eines Blickes zu würdigen«, — spricht (im Vergleich z. B. zum Tympanonrelief von S. Martin in Pisa) nur mit wünschenswerther Entschiedenheit für meine Ansicht, dass wir die Lucchesische Gruppe, gerade wegen des Mangels an innerer Beziehung und an momentanem Gemüthsausdruck in den Gestalten, noch als letzten Ausläufer zur spätromanischen Plastik rechnen müssen [3]).

Bode, der den Inhalt meines Buches bereits in sein Handbuch der italienischen Plastik verarbeitet, hat sich auch nicht entgehen lassen, wo hinaus meine Charakteristik der comaskischen Reliefkunst zielt. »In der Anlehnung an die Kirchenwand, in der Einhaltung der äusseren Fläche verräth sich der an die Reliefdarstellung gewöhnte Künstler,« heisst es (S. 14) »zu einer Auffassung als richtige Freifiguren vermag er sich nicht durchzuarbeiten.« Genauere Beistimmung kann ich mir nicht wünschen; denn mit der Erkenntniss dieser Zusammengehörigkeit, — eines so zu sagen auf halbem Wege stehen gebliebenen Herauswachsens aus dem Kastenrelief, dessen Uebung ich bis nach Parma und Ferrara hin aufgewiesen, ist auch die Entstehungszeit gesichert.

Es ist meines Erachtens kein schlimmer Umstand, wenn ein Buch, das sich als Vorarbeit zur Geschichte der italienischen Sculptur darbietet, mit der Lösung eines besonderen Problems zugleich den Ausblick in ein umfassenderes Problem eröffnet, — nämlich in den weiteren geschichtlichen Zusammenhang über die Grenzen des einen Landes, oder nur seiner nördlichen Hälfte hinaus. Wie weit ich der Durchsetzung dieser Provinzen mit Langobarden Rechnung getragen, liegt überall zu Tage. Es ist auch nicht unbemerkt, dass meine Blicke weiter schweifen über die Alpenkette, die — auch damals nicht unübersteiglich — als Grenzwall gegen die nördlichen Nachbarn zu gelten pflegt. Ist im Veronesischen die Verbindung mit Deutschland in Frage zu ziehen, so weist der Ausgangspunkt der Comaskenschule mehr auf einen Zusammenhang mit Burgund und dem südlichen Frankreich. Es fehlt auch hier nicht an Veranlassung zu Vergleichen aller Art. So erinnert die Fassade zu Borgo S. Donnino in ihren Resten bedeutsam genug an St. Trophime in Arles, und manche Apostelreihen am Thürsturz französischer Portale ebenso an die Archi-

[3]) Der Hinweis auf den antikisirenden Kopf S. Martins, selbst auf die Nachahmung eines bestimmten Vorbildes bringt uns in der Chronologie keinen Schritt weiter; denn solche Nachahmung kommt in Italien im 13. und 14. Jahrhundert ebenso vor, wie im 15. und 16.

travsculpturen italienischer Kirchen, so spricht aus den Monatsbildern an St. Ursin zu Bourges verwandte Decorationskunst, und aus den Capitellen der Kathedrale daselbst (z. B. einer durchs Wasser watenden Familie) ein ganz ähnliches Formgefühl wie aus den Monatsbildern von Arezzo. Nirgend aber ist die Uebereinstimmung mit der Steinmetzenarbeit auf toscanischem Boden so augenfällig, wie an dem alten, als einziger Ueberrest der ehemaligen Dorfkirche erhaltenen Portal zu Pompierre (unweit Neufchâteau, Dép. Vosges), wo in drei Streifen übereinander der Einzug in Jerusalem und Maria mit dem Kinde am Architrav, dann die Anbetung der Könige (durch Arcaden getrennt wie in Barga) nebst der Verkündigung an die Hirten, und zuoberst an der Rundung die Flucht nach Aegypten, mit Herodes Befehl und dem Kindermord (in kleineren Figuren) in einer Kunstweise gegeben sind, die in jeder Beziehung den Portalsculpturen von S. Andrea zu Pistoja, S. Salvatore zu Lucca, S. Casciano bei Pisa u. s. w. verglichen werden darf. —

Vielleicht ergibt sich in derselben Richtung auch die Antwort auf Tschudi's Frage nach dem gothischen Fenster auf Niccolò Pisano's Kreuzabnahme in Lucca, die er übrigens nicht zuerst aufwirft. Und hätte er mit etwas weniger Ueberlegenheit meine Vorbereitung ergründet, die Kanzel in Siena nicht blindlings mit der Arca di S. Domenico in Bologna zusammenzuwerfen, wie es, weil sie zeitlich nahe stehen, bisher geschieht, so wäre er auch hier gewiss auf verwerthbare »Hintergedanken« gestossen. Jetzt will ich nur betonen, dass ich an dem Antheil des Guglielmo für die bezeichneten Einzelfiguren der Arca vollauf festhalte, dagegen Tschudi's Engel in Lucca wohl kenne, ohne ihn auf diesen Meister taufen zu können wie er[4]).

Aber das sind Nebendinge, auf die es bei einem solchen Buche nicht ankommt. Ich sollte meinen, es sei — im Interesse der jungen Wissenschaft, der wir dienen, und der stilkritischen Methode, der wir beide huldigen, — mehr unsere Pflicht, das Gemeinsame zu betonen und das vorläufig Annehmbare einer neuen Leistung geflissentlich anzuerkennen. Sonst wird die Critica moderna entweder in den Geruch eines Harpyengeschäftes kommen[5]), oder die Eifersüchtelei der Kennerschaft nur eine Abkehr von allem Glauben an die Fruchtbarkeit unseres kritischen Bemühens zur Folge haben, — selbst wenn ihnen gestattet wird, auch in Burckhardt's Cicerone oder in Handbüchern des Berliner Museums, die Tonart durchbrechend, zu Worte zu kommen.

Ich verzichte desshalb auf jede Bemerkung zu dem Endergebniss meines Kritikers über das Ganze des Buches, dessen Eindruck auf ihn stimmungbereitend voranschickt. Wenn ein Referent, statt der Aufführung zu folgen, die Gestalten auf der Bühne von hinterrücks betrachtet, so muss der Zu-

---

[4]) Zu Tschudi's Anmerkung über die Pisanofrage (S. 521) gibt es eine zeitgemässe Illustration in Herrads Hortus deliciarum (abgebildet bei Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 292), wobei sich der Leser den Namen der vierten Person hinzudenken mag.

[5]) Wie z. B. in der lauten Klage H. Sempers, im Nachwort seines Donatello, Innsbruck 1887.

sammenhang auch für den Pfiffigsten verdunkelt werden. Ich weiss zum Glück, dass jedes meiner Bücher das Gesetz seiner Einheit in sich selber trägt und nicht bloss wie bei so manchen Andern durch den Einband zusammengehalten wird. Ein geistreicher Franzose, dem die Kunstgeschichte des Mittelalters viel verdankt, wirft einmal gelegentlich die Bemerkung hin: »On peut reconnaître les qualités d'un art en considérant quels sont ses détracteurs. Les admirations n'apprennent pas grand'chose, mais la critique de parti pris et le côté d'où elle vient, sont un enseignement précieux« .... »Dans la république des arts, ce qu'on redoute le plus, ce n'est pas la critique contemporaine, pouvant toujours être soupçonnée de partialité, c'est la protestation silencieuse d'un art qui se raccommande par les qualités qu'on ne possède point.«

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Gemäldesammlungen in Wien. (2. Cap.)

Wir gehen zu den dreissiger Jahren über. Eine ausgiebige, ebenso zuverlässige Quelle wie Böckh mangelt uns hier. Denn Franz Tschischka (Zsisca) in »Kunst und Alterthum in dem Oesterreichischen Kaiserstaate« (Wien 1836) bietet nur eine dürre Reihe von Namen, wonach die Vermuthung nicht abzuweisen ist, dass der Autor sich für diesen Theil seiner Aufgabe wenig interessirt habe.

Er kennt die grossen Sammlungen, einschliesslich der damals noch in Wien befindlichen Esterhazygalerie, im Uebrigen wiederholt er fast dieselbe Reihe, die er in der 7. Auflage von Pezzl's »Beschreibung von Wien« gegeben hatte. Vergessen ist auch diesmal wieder Hoser's Kleine Galerie. Auch sind die Gemälde in der Ambrasersammlung und die beim Fürsten Schwarzenberg nicht in die Liste eingefügt. Dagegen dürften die Mittheilungen über die Sammlung von Sigmund Bermann auf eigener Anschauung beruhen (S. 52), weshalb ich sie wörtlich hersetze. ». . . Sigmund Bermann. Von den Bildern des Letzteren sind vorzüglich anzuführen: eine Kreuzabnahme von Gerard van Harlem (geb. 1376 † 1404), eines der bedeutendsten und herrlichsten Bilder aus der frühesten Zeit der Oelmalerei; Descamps in seinem Vie des peintres erwähnt dieses Bild mit ungemeinem Lobe. Eine Marter der heil. Justina, Seitenstück zum Vorhergehenden und nicht minder ausgezeichnet. Eine niederländische Familienscene von Adr. von Ostade im P. Grav. unter Nr. 35 als von ihm selbst radirt, beschrieben. Eine Bauernwohnung von Andr. Both, ein heil. Hieronymus von Vanni; Johannes der Täufer von Giov. Bellino; eine Dido von Barthol. Beham 1541; Jesus und Maria als fürbittende Beschützer des Menschen von Hans Burgmayer, Juda und Thamar von Hendrik van Bles u. a.«

Wenn das letzterwähnte Bild richtig getauft war, so hat es insofern Interesse, als man sich darunter offenbar eine Landschaft vorzustellen hat, vermuthlich mit steilen Felsen im Mittelgrunde und mit Thamar und Juda im Vordergrunde. Diese Figuren scheinen bei Bles beliebt gewesen zu sein, da

Lucas Gassel, den man als einen Epigonen, vielleicht als Schüler des Bles betrachten kann, gleichfalls eine Landschaft mit Juda und Thamar gemalt hat. Es ist das monogrammirte Bild im Belvedere von 1548.

Was es mit dem Bilde von Gerrit, v. Haarlem (womit wohl Geertgen tot S. Jans gemeint ist) für eine Bewandtniss hat, wird sich natürlich erst sagen lassen, wenn das Gemälde wiedergefunden ist. Ich weiss nicht, wo es gegenwärtig steckt und kann nur vermuthen, dass es jene Kreuzabnahme ist, die bei J. C. v. Klinkosch war (radirt von Ziegler für den Auctionskatalog). Die Marter der heiligen Justina scheint jenes Gemälde zu sein, das als Sta. Lucia später wieder bei Fr. Lippmann auftaucht.

Einige Angaben über die Galerien der dreissiger Jahre lassen sich auch aus Hoser's Katalog ableiten. So z. B. heisst es »Barbolani, Kunstfreund in Wien. Das Cabinet bestand seit dem vorletzten Jahrzehent des vorigen bis Ende des 4. Jahrzehents des gegenwärtigen Jahrhunderts«. Fünf Gemälde aus dieser Sammlung kamen an Hoser (s. dessen Katalog S. 193). Barbolani's Sammlung wird auch in Naglers Lexikon (im Artikel Molitor) erwähnt. S. 129 nennt Hoser's Katalog auch ein Cabinet Dalstein, das vermuthlich in Wien war.

Mehrere Namen von Leuten, die im Jahre 1837 Gemälde gesammelt haben, finde ich in einem Fr. Xav. Stöckl'schen Auctionskatalog vom März 1837 handschriftlich eingetragen. Es sind folgende: Goldmann (offenbar der Händler, der vielleicht in fremdem Auftrag gekauft hat), Laub, Lederer, Schmidt, Staudinger, Weber. Ob sie alle »Galerien« besessen haben, ist wohl fraglich, weshalb ich sie in die Liste nur bedingungsweise einfüge. Oben wurde erwähnt, dass Duchaisne aîne's Voyage d'un iconophile (Paris 1834) eine gewählte Sammlung Caraman in Wien erwähnt. (Victor Louis Charles Riquet, Herzog von Caraman, war von 1816 bis 1827 in Wien Gesandter. Er starb 1839. Bei der Auction Fries hatte er Vieles gekauft. Vermuthlich ist er derselbe Caraman, aus dessen Sammlung der G. Honthorst »Triomphe de Silène« in den Louvre kam (Nr. 217 »Donné en 1827 par M. le marquis de Caraman«). Ueber einen P. Potter bei Caraman vgl. Westrhene S. 167. Ausser dieser nennt Duchaisne noch die Galerie Esterhazy und Liechtenstein (S. 117 ff.), sowie auch die Ambrasersammlung (S. 97 f.).

Nach den Mittheilungen, die im zweiten Capitel gemacht worden sind, haben in der Zeit zwischen 1830 und 1840 auch die Sammlungen Baranowski, Pet. Bräundl, Fr. Aug. Kleinschmidt, ?Petzold? 1840, Prevard (unsichere Lesung), Puthon, Rasumowsky, ?David Weber? 1837 bestanden.

Demnach ergibt sich für die dreissiger Jahre folgende Liste: Adamovics, Akademie, Ambrasersammlung, d'Angoisse, Artaria, Badenfeld, Baranowski, Barbolani, Belvedere, S. Bermann, Bräundl, Bretfeld-Chlumczanski, Caraman, Collalto, Czernin, Dalstein?, Drack, Esterhazy, Fechtspieler, (Goldmann), Grittner, Harrach, Hauser, Hofbauer, Jäger, Kastlunger, Keglevich, Kleinschmid, Kölbl, (Laub, Lederer), Legrady, Liechtenstein, Mechetti, Metternich, Nepalek, Petzold, Puthon, Rasumowski, Ratakowski, Rockinger, Rosthorn,

Schauspielergalerie, (Schmidt, Staudinger), Schönborn, (Schönfeld's Museum), Schwarzenberg, Tugendsam, Warsow, David Weber, Wieser, Würth.

Aus einem 1837 erschienenen Buch von A. Schmidl »Wien wie es ist« (2. Aufl.) wäre kaum etwas zu dieser Liste beizufügen, als etwa wieder die Krafft'schen Gemälde im Invalidenhaus, die heute noch dort sind, und die Galerie von Tonkünstlerbildnissen, die (in anderem Zusammenhange) hier schon als Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde erwähnt wird (S. 234).

Für die vierziger Jahre verhilft uns das »Curiositäten- und Memorabilien-Lexikon von Wien« von Realis (Wien 1846) zu einem Ueberblick über die Gemäldesammlungen (vergl. I. 204). Wien genoss damals den Ruf eines einzigen Reichthums an kostbaren Galerien. Louis Viardot, obwohl Ausländer, anerkennt das ohne Rückhalt in seinen »Musées d'Allemagne ...« (Paris 1844) [1]. Ebenso liest man bei Realis: »Wenige Städte haben so viele und so herrlich ausgestattete Bildersammlungen wie Oesterreichs Hauptstadt aufzuweisen«. »Die namhaftesten derselben sind jene S. Majestät des Kaisers in der Burg«, das Belvedere, die Akademie in der Annagasse, die des »Herrn v. Adamovics, Krugerstrasse 1007«, die des Herrn v. Arthaber, des »Herrn von Badenfeld E. Stoss im Himmel 364«, des »Grafen von Breuner, Wollzeile 777, Sr. K. Hoheit des Erzherzogs Carl, Augustinerbastei 1160« (N.B. war die Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen, die später in der Albertina aufging), ferner die Sammlung des »Herrn de Clerk, Spitalgasse 1100«, »des Grafen von Colalto, Hof 420«, »des Grafen von Czernin-Chudenitz, Wallnerstrasse 263«, des »Fürsten Esterhazy, Mariahilf 40«, des »Herrn von Fleischacker (F. Aug.), Bazar 427«, der »Grafen von Harrach, Freiung 239«, des »Herrn Caspar Hofbauer, Gumpendorf 3«, des »Dr. Hofer, Alservorstadt 298« (hier ist zweifelsohne Dr. Hoser gemeint, von dessen Sammlung in der vorliegenden Arbeit schon mehrmals die Rede war. Diese Sammlung war durch 10 Jahre vor ihrer Ueberführung nach Prag in Wien »Alservorstadt, Währingergasse Nr. 298« aufgestellt, wie man aus dem Vorwort des kleinen Hoser'schen Kataloges von 1844 entnimmt (vergl. »Verzeichniss der im Galerie-Gebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag [am Hradschin] aufgestellten Hoser'schen Gemäldesammlung«, Prag 1844 Gottlieb Haase Söhne).

Realis Verzeichniss fährt fort: Galerie des »Fürsten Liechtenstein, Rossau 130«, des »Musikvereins, Tuchlauben 558«, des »Herrn Joh. Rückinger, an der Wien 63—64« (ist wohl identisch mit der Galerie Rockinger, die wir schon kennen), des »Herrn Carl v. Rosetti, Josephstadt 336«, des »Fr. Edl. v. Rosthorn, Landstrasse 343«.

In Görling's »Belvedere oder die Galerien von Wien« (ca. 1850) werden neben den grossen Galerien noch genannt die Sammlung Della Grazia (mit modernen Bildern) Náko, Steinschneider und Winter. Die Galerie Winter ist die nachmalige Sammlung Winter-Stummer, die noch heute besteht.

---

[1]) Viardot bespricht übrigens nur das Belvedere und die Galerien Czernin, Esterhazy, Liechtenstein und zwar alle oberflächlich.

Die Sammlung Kastlunger reicht zum mindesten bis 1846, wie ich aus einem Vermerk auf der Rückseite eines Bildes bei Dr. Gotthelf Meyer in Wien entnehme.

Fügen wir zu diesem Verzeichniss hinzu, was wir aus dem Capitel über die Versteigerungen ableiten können, und was sonst aus der Geschichte einiger Gemäldesammlungen hervorgeht, so stellt sich für die vierziger Jahre unsere Liste wie folgt: Adamovics, Akademie, Ambrasersammlung, Arthaber, Badenfeld, Baranowski, Breuner, de Clerk, Colalto, Czernin, Esterhazy, Festetits, Fleischhacker, Forgatsch?, Grittner, Gyrowetz, Harrach, Hofbauer, Hoser, Jäger, Kastlunger, Liechtenstein, Musikverein, Náko, Petzold, Puthon, Rockinger, Rosetti, Rosthorn, C. Russ, Schauspielergalerie, Schönborn, Schwarzenberg, Steinschneider, Wieser, Winter.

Wie für die Zeit um 1800, für die zwanziger, dreissiger und vierziger Jahre, so versuche ich es auch für die Zeit von ungefähr 1850 bis 1860 eine Liste der Wiener Galerien zusammenzustellen. Sie wird sich in diesem Falle hauptsächlich auf Ant. v. Perger's »Kunstschätze Wiens« stützen, die im Jahre 1854 erschienen sind und als Beigabe zu zahlreichen Stahlstichen auch eine Reihe von Mittheilungen bringen, die in den meisten Fällen sehr beachtenswerth sind. Von gewissen Schwächen, die dem Perger'schen Buche wie den meisten kunstgelehrten Schriften jener Zeit anhängen, wird man leicht absehen können [2]). Was uns frommt, sind die vielen thatsächlichen Dinge, die bei Perger zu finden sind, wodurch sich gerade diese Publication vor vielen anderen verwandten Unternehmungen auszeichnet.

Ich stelle die bei Perger erwähnten oder besprochenen Gemäldesammlungen in eine alphabetisch geordnete Reihe zusammen.

Adamovics (an vielen Stellen bei Perger erwähnt: S. 79, 198, 310, 396, 469, 512; indess findet sich kein Gemälde aus dieser Sammlung im Buche reproducirt) siehe das II. Capitel.

Akademie (wird von mir gelegentlich besprochen).

Arthaber (vielfach erwähnt, so: S. 34 ff., 41 ff.; nachgebildet sind Hübner's Jagdrecht, N. de Keyser's Columbus und Waldmüller Rückkehr des Landmannes) siehe das II. Capitel.

Baranowski (flüchtig erwähnt S. 228); die letzte Auction war 1855.

Belvedere (zahlreiche Bilder sind beschrieben und in Stahlstich reproducirt).

(»In der Sammlung Berger« haben sich nach A. v. Perger (a. a. O. S. 396) zwei Landschaften von Claude Lorrain befunden. Diese beiden finden sich auch in eingehender Weise beschrieben in dem »Katalog der auserlesenen Sammlung alter vorzüglich erhaltener Original-Oelgemälde der vorzüglichsten Meister. . . . Diese Gemälde sind in Wien am Bauernmarkt Nr. 9 ausgestellt. . . .« (Wien 1866). Auf dem Exemplar, das sich jetzt in der Akademiebibliothek

[2]) Besonders, wenn man sich's zum Bewusstsein bringt, dass auch wir heute es noch gar nicht so herrlich weit gebracht haben.

zu Wien befindet, steht von König's Hand vermerkt »Berger's Sammlung viele Bilder aus Malmaison«. Bei jedem der sehr eingehend beschriebenen Gemälde steht der Preis gedruckt, zu dem es verkauft wurde. Provenienzen sind im Einzelnen nicht angegeben (nur in einem Falle bei Pynacker's Campo vaccino). Soweit sich nach den 180 Beschreibungen urtheilen lässt, war die Sammlung nicht von grosser Bedeutung. Sie enthielt mit geringer Ausnahme Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, worunter viele Sterne zweiter und dritter Grösse waren. Bei den besser klingenden Namen finde ich häufig beigeschriebene Fragezeichen. Wie es scheint, waren die zwei sog. Claude Lorrains gute Bilder, wenn auch vielleicht nicht vom Meister selbst.

Beroldingen (die Sammlung enthielt moderne Gemälde. Bei Perger sind nachgebildet Amerling's schlafende Kinder, Fr. Gauermann's Brunnen in Zell am See, Fr. Hayez' Gradenigo und eine Landschaft von Markó. Vergl. S. 31 ff., 58, 247, 287, 378, 461).

Biehler (vergl. S. 90, 118, 167 ff., 198, 219, 224, 257 f., 268, 275, 387, 497. Die Sammlung enthielt 80 alte Gemälde, von denen bei Perger die folgenden nachgebildet sind: Beeldemaker: der schäckernde Jäger, C. Bega: Kartenspieler, Jan Brueghel: Landschaft, Pieter Brueghel: die Blinden (es ist eine freie Wiederholung des Bildes in Neapel), Millet: römische Landschaft, Steen: der Musiklehrer. S. 387 sind zwei Cranachs, eine Lucretia und »eine Heilige« erwähnt. Eine kleine, vermuthlich falsche Madonna von Lucas Cranach [auf Goldgrund!] und ein P. Snayers aus der Sammlung Biehler begegnen uns wieder auf einer Schwarz'schen Auction von 1869 [siehe auch II. Capitel Abschnitt 1869, über Biehler ist auch C. v. Wurzbach's biogr. Lexikon XXIV. S. 378 aufzuschlagen].

Ungefähr gleichzeitig mit Perger's Buch erschien ein »Katalog der Biehler'schen Gemäldesammlung, St. Ulrich Nr. 153«, Wien 1854. 8°. Darin werden 80 Gemälde von alten Meistern kurz beschrieben. Es scheint, dass Biehler noch emsig weitergesammelt hat. Denn im Jahre 1859 werden schon 101 Bilder aus Biehler'schem Besitz im Hôtel Drouot feilgeboten. Im Avertissement des Auctionskataloges wird im Allgemeinen mitgetheilt, dass die Gemälde der Sammlung Biehler aus den Galerien Kaunitz, Colalto, Sickingen, Apponyi, d'Arnoncourt, Badenfeld, Wetzlar, Spielmann, Braun, Pachner und d'Allard stammen; im Einzelnen werden leider die Provenienzen nicht angegeben. Die meisten Bilder blieben unverkauft und finden sich in einem späteren Biehler'schen Sammlungskatalog von 1867 wieder verzeichnet und diesmal ausführlich beschrieben. Es sind 61 Gemälde, unter denen sich unter Anderen auch noch der bei Perger abgebildete Beeldemaker befindet, sowie die Blinden von Brueghel. Ausserdem waren vorhanden: sog. Elsheimer: das brennende Gomorrha, ein männliches Brustbild von Fr. Hals, ein P. de Hoogh, zwei Rutharts (von mir bisher übersehen), ein Salomon Ruisdael, ein bezeichneter Dan. Vertangen, ein Wouwermann, Wyck. Meines Wissens ist die Sammlung längst nicht mehr in Wien.

Frl. v. Clerk (vermuthlich in Wien) besass nach A. v. Perger (a. a. O. S. 268) einen P. de Hooghe: »Ein tapeziertes Gemach mit einem Herrn und

einer Dame«. Ist vielleicht jetzt bei Dr. M. Strass in Wien, wo es auf Biset oder Coques umgetauft ist.

Czernin (soll von mir gelegentlich eingehend behandelt werden).

Esterhazy (vergl. meine »Kleinen Galeriestudien«).

Fellner (vergl. Perger S. 35 f., 58, 157, 181). Enthielt nur moderne Bilder, von denen bei Perger folgende wiedergegeben sind: Amerling: Morgenländerin, Danhauser: Augenarzt, Führich: Ruth und Boas, Hasenclever: Zeitungsleser, Raffalt: Donaulandschaft, Carl Schindler: der Abschied des Verurtheilten. Im Text werden (S. 58) noch erwähnt ein Fr. Gauermann: Schafstall, (S. 157) ein »Studienkopf eines Alten« von Amerling, zwei Landschaften von Marco, Gemälde von J. Rauch, Ranftl, Thomas Ender, C. F. Lessing, Bürkel, Rottmann, Achenbach, Brakeleer, »Scene in der Wirthsstube« von Daellen, endlich Waldmüller's »Gang aus der Schule« (vielleicht dasselbe Bild, das jetzt in der Berliner Nationalgalerie aufgestellt ist und vorher an Wagener gekommen sein müsste).

Galvagni (S. 300 ff., 341, 431 f.) scheint neben modernen Bildern auch einige alte Meister besessen zu haben. Im Katalog Gsell ist beim »Bildniss des Jac. Cantarini« des G. B. Moroni (von 1575) vermerkt, dass es früher bei Galvagni und Festetics gewesen sei. Galvagni wird in handschriftlichen Eintragungen mehrmals als Käufer bei Festetics genannt. Zu Gsell kam auch ein Waldmüller (»Christbescherung« von 1844) aus Galvagni's Sammlung. Bei Perger finden sich reproducirt: eine Winterlandschaft von Remy v. Haanen, ein Boser und ein Huard. (Vergl. den Abschnitt über die Auctionen — Jahr 1869.)

Harrach (wird gelegentlich selbständig behandelt).

Heekeren (vergl. S. 93, 97, 181, 239, 282 f., 314, 324). Die Sammlung enthielt moderne Gemälde, von denen fünf bei Perger abgebildet sind: Brakeleer: die Dorfschule, E. Hamman: Charles IX., v. Hove: Rembrandt's Atelier, Jsabey: Meeresküste, Chr. Schleissner: Grossmütterchen.

v. Heintl (in Perger's Text mehrmals erwähnt). (S. 58) drei Fr. Gauermanns, (S. 212) ein Carl Schindler, ein kleiner Markó, (S. 287) J. Danhauser (die Weinkoster).

Heitzmann (erwähnt S. 108) besass u. A. einen Madonnenkopf von der Hand Carlo Dolce's oder von der seiner Tochter.

Hussian (siehe oben im Auctionsverzeichniss — Abschnitt für's Jahr 1868). Die Sammlung enthielt nach Perger eine »Hütte im Walde« von Everdingen, die früher bei Hofbauer war, zwei Landschaften in der Art des Claude Lorrain, einen sog. Perugino, ein weibliches Porträt von Rembrandt oder Gelder (Perger a. a. O. S. 87, 136, 396, 465).

Kolowrat (siehe das Auctionsverzeichniss). Bei Perger ist abgebildet: Peter Fendi: das Gewitter (hiezu S. 390 f.).

Liechtenstein (wird gelegentlich behandelt).

Pereira (S. 34 f. und 296). Baron Pereira besass von Amerling: Moses und die eherne Schlange und Danhausers »Dichterliebe«. Aus einer Sammlung Pereira kam ein A. v. Ostade an Jos. R. v. Lippmann, ein Ph.

Wouwerman an G. R. v. Epstein, ein Fr. Hals an denselben, ein Murillo an Al. v. Posonyi (all' diese alten Gemälde waren 1873 im Oesterr. Museum ausgestellt.)

Schönborn (wird gelegentlich behandelt).

Thun (Graf Franz) besass einen A. Achenbach (Golf von Palermo) aus dem Jahre 1845, einen »Sturm auf der Haide« von Carl Rottmann und vermuthlich noch viele andere moderne Bilder (vergl. Perger a. a. O. S. 179 ff. und 351).

Zu dieser Liste kann noch mancher Name hinzugefügt werden. Bis ca. 1868 besassen Goethe's in Wien eine kleine Sammlung von Gemälden (vergl. Münchener Allgemeine Zeitung vom 24. März 1888 »Erinnerungen an Goethe's Enkel« von Graf Kuun.)

Bis 1861 längstens bestand ferner in Wien eine nicht ganz unansehnliche Galerie bei Porges, die am 20. April in Paris (Hôtel Drouot) versteigert wurde (100 Gemälde, meist Niederländer, mehrere von guter Provenienz). Die ältere Sammlung Porges, die von Moriz Porges, existirte bis 1852 (nach gütiger Mittheilung eines Sohnes des genannten Sammlers).

Perger hat ferner nicht berücksichtigt: Artaria, Gsell, Koller, Kuranda, Lanckoronski, Baron Ans. Rothschild, Sterne, welche alle Waagen schon vor 1860 als Gemäldesammler kennen gelernt hat (vergl. die »Vorrede« von Waagens vornehmsten Kunstdenkmälern in Wien, wo erwähnt wird, dass die Veränderungen im Galeriebestand von Wien seit 1860 nicht mehr berücksichtigt worden sind, obwohl das Buch erst 1866 ausgegeben wurde). Von den Auctionen Artaria, Gsell, Koller, Sterne war schon die Rede. Die Sammlung Lanckoronsky besteht noch heute. Ans. v. Rothschild hat seine Gemälde, so viel ich weiss, an die Söhne Albert und Nathaniel vererbt.

Ausserdem scheint es, dass Fürst Paar eine Sammlung älterer Gemälde besessen hat. Denn in dem (undatirten) Auctionskatalog C. d. Renieri werden ein Veronese, ein Camphuisen, ein Brouwer, ein Jos. Vernet erwähnt, die alle früher beim Fürsten Paar gewesen sein sollen. — Um 1857 besass Drasche (Eduard) einen Gemäldesalon in Wien (Preisverzeichniss in der Wiener Akademie). Es ist wohl dieselbe Sammlung Drasche, in welche die kleine Galerie Perger aufgegangen ist, die in Wien 1859 existirt hat. (Katalog der Sammlung Perger, vorhanden in der Wiener Akademiebibliothek, Inv. Nr. 7593.)

Einige Ergänzungen der Liste lassen sich noch aus einer Art Führer durch Wien gewinnen, der hauptsächlich auf die Kunstsammlungen Rücksicht nimmt. Es ist ein anonymes Büchlein, das unter dem Titel »Wiens Kunstsachen« im Jahre 1856 zu Wien erschienen ist. Dort werden neben einigen Sammlern, die wir auch bei Perger finden konnten, noch genannt: Böhm, Breuner, Colloredo, Collalto, Czartoryski (in Weinhaus bei Wien. Diese Sammlung besteht noch und ist von mir vor einigen Jahren in Lützow's Kunstchronik besprochen worden. Das Hauptbild ist ein schöner Gerrit Dou), Dietrichstein, Feldmüller, Hoser (die Nennung dieser Galerie als einer Wiener Sammlung von 1856 beruht auf einem Irrtum, weshalb wir auch bezüglich der übrigen Namen, soweit sie nur aus der Quelle von »Wiens Kunst-

sachen« bekannt sind, sehr vorsichtig sein werden. Bedingungsweise nehme ich übrigens auch diese Namen in meine Liste auf), Hügel, Metternich, die Schauspielergalerie, die Gemälde des Schönfeld'schen Museums. Selbstverständlich sind alle grossen Galerien gleichfalls in dem Werkchen behandelt.

In den fünfziger Jahren bestand auf der hohen Warte bei Wien eine kleine Galerie Grandjean, deren Reste noch heute vorhanden sind (vergl. meine kleine Studie im Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereins, Jahrg. 1891).

Eine weitere Quelle für die fünfziger Jahre wäre auch die siebente Auflage von K. Baedecker's »Deutschland und das österreichische Ober-Italien« (S. 6 f. u. 18 ff.). Nur das Allerauffallendste ist übrigens dort verzeichnet. Für unsere Liste erwächst aus dieser Quelle kein Zuwachs. Mehr Gewinn bietet die Ausnützung des Abschnittes über die Versteigerungen (Repert. Bd. XIII), welchem man entnimmt, dass die Wieser'sche Sammlung bis 1857, die Galerie Festetics bis 1859 bestanden hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben auch Sedelmeyer, Kroker, J. Eckmayer und Ad. J. Bösch schon vor 1860 in Wien gesammelt, weshalb diese Namen gleichfalls bedingungsweise in unsere Liste aufzunehmen sind. Diese stellt sich demnach so: Adamovics, Akademie, Ambrasersammlung, Artaria, Arthaber, Baranowski, Belvedere, Berger, Beroldingen, Biehler, Böhm, Ad. J. Bösch, Breuner, Frl. v. Clerk (vermuthlich in Wien), Collalto (zu Breitensee), Czartoryski (zu Weinhaus), Czernin, Dietrichstein, Drasche, Eckmayer, Esterhazy, Feldmüller, Fellner, Festetics, Galvagni, Goethe, Grandjean, Gsell, Harrach, Heekeren, v. Heintl, Heitzmann, Hofburg, Hügel, Hussian, Imredy?, Koller, Kolloredo, Kolowrat, Krocker, Kuranda, Lanckoronski, Leistler?, Liechtenstein, Metternich, Montecuculi?, Ofsky, Paar (vermuthlich), Pereira, Porges, Renieri, Ans. v. Rothschild, Schauspielergalerie, Schönborn, Schönfeld, Schwarzenberg, Sedelmeyer, Sterne, Thun, Wieser.

Von den vielen hier genannten Sammlungen haben einige ihr Ende gefunden, bevor andere zu bestehen angefangen haben; somit kann man hier, sowie in den vorhergehenden Listen, nicht all' die aufgezählten Galerien als gleichzeitig neben einander bestehend annehmen. Bis auf wenige Ausnahmen ist im Verlauf meiner Arbeit indess von all' den genannten soviel mitgetheilt worden, dass man sich unschwer zurechtfinden wird.

Sehr dürftig sind die Quellen, aus denen wir die Liste der sechziger Jahre unmittelbar ableiten könnten. Waagen's Kunstdenkmäler in Wien nennen allerdings neben den grossen Sammlungen auch Artaria, Gsell, Kuranda, Rothschild, Sterne, die alle noch bis in's nächste Jahrzehnt zum mindesten heraufreichen; aber A. Lavice in der »Revue des musées d'Allemagne« (Paris 1867), der zwar den Wiener Galerien viele Druckbogen unkritischer Erörterungen widmet, kennt nur die allgemein zugänglichen Galerien. Auch Parthey's deutscher Bildersaal (Berlin 1863/64) kennt keine einzige der vielen Privatsammlungen, die nicht allgemein zugänglich waren.

Aus dem, was wir über die Sammlungen der fünfziger Jahre schon im Verlauf der Arbeit erfahren haben, lässt sich übrigens Manches gewinnen,

ebenso wie aus einer Liste von Käufernamen, die ich in einem Exemplar des Plach'schen Auctionskataloges der Sammlung Galvagni vom Februar 1869 vorfand. Nach diesen handschriftlichen Eintragungen sammelten damals in Wien folgende Personen:

Adamberger, Ahrens, Graf Bellegarde, Bühlmeyer, Brandeis, Bujanovich, Herzog v. Coburg, Dumba, Eckmeier, Engländer, Granichstädten, Grignaschi, Gsell, Galatti?, Hauptmann, Herz, Herzog, Heidl, Graf Karoly, Lobmeyr, Frau v. Loewenthal, Loewenstein, Mandel, ein Dr. Meyer (fast sicher Dr. Gotthelf Meyer), Morocutti, Oetzelt, Reinhardt, Reithofer, Rogge, Romano, Rothschild, Schlitter, Fürst Schwarzenberg, Dr. Sichel, Singer, Dr. Sterne, Stryck?, Baron Todesco, Baron Wertheimstein, Wiesner, Winkelmann, Baron Wodianer, Fürst Ypsilanti, Graf Zichy. Weder für die Richtigkeit der Rechtschreibung aller Namen, noch für die Correctheit der Angaben an und für sich kann ich einstehen. Doch fand ich in vielen Fällen die handschriftlichen Eintragungen durch die Thatsachen bestätigt.

Für die sechziger Jahre lässt sich demnach folgende Liste zusammenstellen:

Adamberger, Ahrens, Akademie, Ambrasersammlung, Graf Bellegarde, Belvedere, J. D. Böhm, (Ad. J. Bösch), Bühlmeyer, Brandeis, Bujanovich, Herzog v. Coburg, Graf Czernin, Dintl, Dumba, Eckmeyer, Er. v. Engert, Engländer, Fürst Esterhazy, Esterle, Grignaschi, Gsell, Galatti?, Galvagni, Gasser, Harrach, Heidl, Herz, Herzog, Ed. Hirschler, Hofburg, Hussian, Jäger, Imredy (nach Notizen im gedruckten Katalog der Sammlung Rogge), Graf Karoly, Kotzian, W. Koller, Kolowrat (in Wien?), Kroker, Kuranda, Leistler (nach Notizen im gedruckten Katalog der Sammlung Rogge), Fürst Liechtenstein, Lobmeyr, Frau v. Loewenthal, Loewenstein, Mandel, Metternich, Dr. G. Meyer, Montecuculi (nach gütiger Mittheilung von Frau Sophie von Ahrens in Wien stammen zwei Bilder ihrer Sammlung: ein kleiner Ph. Wouwerman und ein kleiner Jan Brueghel d. Aelt. aus dem Besitz von Montecuculi, von dem diese Bilder in den sechziger Jahren an Ahrens kamen), Morocutti, Musikerbildnisse im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde, Oetzelt, Dr. Jos. Neudorf, Reinhardt, Reithofer, Rogge, Romano, Baron Rothschild, Schauspielergalerie, Schlitter, B. Schwertner, Fürst Schwarzenberg, Graf Schönborn, Dr. Sichel, Singer, Steiger v. Amstein, Dr. Sterne, Stryck?, Baron Todesco, Baron Wertheimstein, Wiesner, Winkelmann, Baron Wodianer, Fürst Ypsilanti, Graf Edm. Zichy.

Die meisten und besten Anhaltspunkte für die Behandlung der Gemäldesammlungen in den siebziger Jahren bieten die Berichte über die Ausstellung von Gemälden alter Meister aus Wiener Privatbesitz, die 1873 in Wien abgehalten wurde. Der Katalog dieser Ausstellung ist von bleibendem Werth[3]). Mit vieler

---

[3]) Ich benütze hier immer die dritte Auflage.

Umsicht wurde das ganze Unternehmen eingeleitet, wie man das u. A. aus den Berichten über die vorbereitenden Schritte entnimmt; diese Berichte erschienen in Lützow's Kunstchronik von 1873 (VIII. Jahrg. S. 619, 633 ff., 690, 822). Für uns ist das Verzeichniss derjenigen von grösster Wichtigkeit, die sich »zum Darleihen ihrer Bilder« bereit erklärt haben. Nach den Angaben des Kataloges jener Ausstellung füge ich dem Namen der Sammler die betreffenden Gemälde bei, welche von jedem ausgestellt worden sind. (Vergl. auch O. Eisenmann in der Zeitschrift f. bild. Kunst, IX. Bd.)

Den Reigen eröffnet August Artaria, der sein kleines Triptychon von Gerard David ausgestellt hatte. Anlässlich der Versteigerungen von 1886 ist oben schon mitgetheilt worden, dass sich das kostbare Werk des G. David jetzt im Belvedere befindet. Im Katalog ist die Litteratur über das Bild zusammengestellt (S. 51). Als Provenienz wird die »Sammlung Adamowitsch« angegeben.

Discartes, Cavaliere Fr. (Beatrixgasse 27) hatte ausgestellt: Jacopo Francia »Maria mit dem Christuskinde; links der hl. Franciscus. Fast lebensgrosse Halbfiguren«. Holz H. 0,65, Br. 0,34.

Endriss J. Ch. (Wipplingerstrasse 26) hatte einen St. Sebastian von »Giov. Bellini« ausgestellt, der zweifellos dasselbe Bild ist, das als Antonello da Messina nach Dresden in die königliche Galerie gekommen ist (vergl. Hübner's Katalog Nr. 1873, Woermann's Katalog, S. 44, ferner Eitelberger: Gesammelte Schriften I. 191 f.; O. Eisenmann in der Zeitschrift f. bild. Kunst, IX, 29 und Morelli: »die Werke italienischer Meister in den Galerien zu München, Dresden S. 167 f. und Berlin« S. 167, wo das Bild aber irrthümlich als Bestandtheil der kaiserlichen Galerie zu Wien erwähnt wird, ein Irrthum, der leider auch in die italienische Ausgabe des Buches von 1886 übergegangen ist).

Engländer H. (Bauernmarkt 6) hatte ein bezeichnetes Breitbild von Marco Marziale (Ehebrecherin vor Christus) und eine Madonna von Alesso Baldovinetti ausgestellt. Bezüglich des letzteren bemerkt der Katalog, dass es aus der Galerie Gsell stammt (in Gsell's Katalog steht das Bild unter Nr. 138).

Epstein Gust. R. v. (Burgring 13) hatte zwei Jac. Ruisdael, ein männliches Bildniss von Franz Hals (war bei Gsell als Nr. 37), ein weibliches Bildniss von demselben (radirt von Bracquemond), einen Haarlemer van der Meer, einen G. Dov, Philipp Wouverman, einen Egbert v. der Poel (aus der Sammlung Engert) ausgestellt.

Ferstel, Heinr. R. v. (Freiung 6) hatte ausgestellt: eine florentinische Madonna um 1470, einen Canaletto (aus der Galerie Gsell, dort Nr. 145), einen Flügelaltar »in der Art des Meisters vom Tode der Maria« und ein niederrheinisches jüngstes Gericht.

Fruhwirth K. (Technikerstrasse 9) hatte ausgestellt: ein signirtes Blumenstück von Jan D. de Heem, einen Herm. Saftleven, einen Craesbeck, zwei Pieter Codde. (Diese beiden bespricht Bode in seinen Studien.) Ich kenne einen undatirten Auctionskatalog, der dem äusseren Anschein nach aus den siebziger Jahren stammt. Er zählt 50 alte Gemälde auf, die »im Familienhause Technikerstrasse 9« feilgeboten werden sollten. Fruhwirth (der Maler)

starb nach Eitelberger's Angabe[4]) im Jahre 1878. Die Auction wurde nach seinem Tode vorbereitet, wohl auch abgehalten.

Haanen R. v. (Tuchlauben 8). Von dieser Sammlung soll gelegentlich noch die Rede sein.

Klinkosch (Afrikanergasse 5) wurde im II. Capitel bei 1889 besprochen.

Kuranda Dr. J. (Stubenbastei 1) hatte ausgestellt das von mir schon einige Mal erwähnte Gemälde von Cocques und Achtschellings mit Rudolf von Habsburg, das seither im Belvedere ist. Der Ausstellungskatolog gibt folgende Anmerkung dazu »Vergl. F. X. de Burtin, Traité théorique et pratique des connoissances II, 201; Waagen, Wien I. 340. Frimmel, »Kleine Galeriestudien«, I. Bd. (Sammlungen Burtin und Graf Ant. Apponyi)«. Ausserdem waren aus Kuranda's Sammlung ausgestellt: ein J. Wynants, Barent Graat, Abr. v. Tempel, eine Skizze von Rubens, ein Teniers junior. Schon oben in der Liste für die fünfziger Jahre wurde die Sammlung Kuranda mit Hinweis auf Waagen erwähnt.

Lanckoronski Graf Casimir (Riemerstrasse 8) hatte einen François Clouet ausgestellt, einen Rembrandt von 1641, einen Avercamp und einen älteren Holbein von 1513 (der in Zahn's Jahrbüchern von 1872 S. 194 besprochen ist und in Woltmann's Holbein I, 87 f. und II. 90 Nr. 284. Zwei ältere Copien befinden sich in der Ambrasersammlung).

Lanckoronski Graf Karl (Riemerstrasse 8) hatte Rembrandt's Judenbraut und einen Barent Graat von 1661 ausgestellt. (Ueber den Rembrandt sind Bode's Studien S. 458, 467, 577 nachzulesen.) Nähere Angaben über die Galerie Lanckoronski hoffe ich ein ander Mal mittheilen zu können. Ueber die zwei Rembrandt's der Sammlungen Lanckoronski vergl. Eisenmann (in Zeitschrift f. bild. Kunst, IX. Bd., und W. Bode's Studien).

Lippmann Fr. (Burgring 13) hatte folgende Bilder ausgestellt: Jacopo de Barbari Brustbild Christi (befindet sich gegenwärtig bei Frl. Gabriele Przibram in Wien), ein dem Hans Leu zugeschriebenes Gemälde »der Tod entreisst einem Reiter die hinter ihm auf dem Pferde sitzende Dame«, ein männliches Brustbild aus der schwäbischen Schule um 1530, einen Hans v. Kulmbach (Anbetung durch die Magier), den wir schon im Abschnitt über die Galerie Rosthorn kennen gelernt haben und der jetzt in Berlin ist, ein weibliches Bildniss von 1528 (schwäbische Schule), einen Flügelaltar von Hans Baldung (gegenwärtig bei Frl. Gabr. Przibram — vergl. über das Bild Jul. Meyer's Lexikon II. 628), einen Gertgen von Sa. Jans »Geschichte der heil. Lucia«, der früher bei Er. Engert und vorher vielleicht bei Sigmund Bermann war. Ausserdem waren aus Lippmann's Sammlung auf der Ausstellung zu finden: das Bildniss einer Dame (sächsische Schule um 1520), eine Versuchung des heil. Antonius von Herri Bles, zwei Gemälde von Alb. Altdorfer und zwar die Allegorie der Hoffahrt von 1531 und die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von 1504 (beide Bilder kamen 1876 in die Berliner Galerie), Lucas Cranach d. Aelt.: die Eifersucht (kam an H. O. Miethke und befindet sich jetzt in

[4]) Gesammelte Schriften I. 211.

der Curatelsmasse des Dr. Stross in Wien), Maria und Elisabeth von einem fränkischen Meister um 1400 (befindet sich gegenwärtig bei Frl. Gabr. Przibram), endlich eine Himmelfahrt Mariae von Patenier. Hoffentlich theilt Fr. Lippmann die Schicksale auch der übrigen Bilder aus seiner Sammlung gelegentlich mit.

Lippmann, Jos. R. v. (Opernring 15), hatte ausgestellt Landschaften von den beiden Ruisdael von van Goyen, ein interessantes Brustbild von Verspronk, einen bezeichneten Camphuysen, Jan Steen Nicolausfest, A. v. Ostade zwei Bauerngenres, Teniers jun. zwei Bauerngesellschaften, W. v. Velde Zuydersee, Franz Hals ein männliches und ein weibliches Brustbild, Gonzales Cocques Lautenspielerin, Adr. Brouwer drei Bauern in einer Stube, J. v. Ostade Reisewagen vor einem Wirthshause, einen Emanuel de Witte, Teniers jun.: Versuchung des hl. Antonius, einem Wouwerman, ein J. v. d. Capelle, ein Dirk Hals, Ph. d. Koninck, Avercamp.

Den Dirk Hals hat Bode in seinen Studien besprochen. Ein Gemälde von Rembrandt: »Auctionär« (1658) ist von W. Unger für Lützow's Zeitschrift X. radirt. Nach Vosmaer's Text soll das Bild den Thomas Jacobszoon Haring vorstellen. Aus Jos. v. Lippmann's Sammlung sind auch noch andere Bilder radirt, worüber bezüglich der ausgestellten Stücke der Ausstellungskatalog Auskunft gibt. Diese ältere Jos. Lippmann'sche Galerie ist seither versteigert worden. Eine neue interessante Sammlung trat aber an ihre Stelle.

Meyer, Franz X. (Annagasse 8), hatte einen N. Verkolje und einen J. Fyt ausgestellt.

Meyer, Dr. G. K. (Nibelungengasse 13), hatte zwei H. Brosamer ausgestellt, die früher bei Festetics und Gsell waren (im Auctionskatalog Gsell Nr. 192 und 193), ein Brustbild kölnischen Ursprungs von 1527 und einen B. Bruyn von 1524.

Miller, Eugen M. v. Eichholz (Heumarkt 11), hatte einen Spanier des 17. Jahrhunderts ausgestellt, der früher bei Gsell war, ferner eine Landschaft von Br. v. der Veen mit dem Datum 1648 und jenes Stillleben v. Chr. Paudiss, das im II. Capitel schon erwähnt wurde. Ich komme auf Miller's Sammlung gelegentlich noch einmal zurück.

Modena, Herzog von (Beatrixgasse 27), hatte ausgestellt: einen Sassoferrato »Die Vision des hl. Bernardinus von Siena«, zwei Scenen aus einer Folge von zwölf Darstellungen aus dem Leben der hl. Katharina von einem Norditaliener des 15. Jahrhunderts und ein weibliches Brustbild von Agnolo Bronzino.

G. Plach hatte angemeldet, erscheint aber nicht im Katalog.

Politzer, Dr. L. (Tuchlauben 7), hatte einen Canale und das Bildniss von Mülich ausgestellt, das schon oben im Abschnitt der Versteigerungen von 1886 erwähnt worden ist und das sich heute bei Consul Weber in Hamburg befindet.

Posonyi, Alex. (Pestalozzigasse 6), hatte ausgestellt: Gemälde von J. D. de Heem, B. v. d. Helst, J. Ruisdael, Rembrandt, Paul. Potter, Murillo, einen Vater Holbein [5]) und einen Dürer [6]).

---

[5]) Der bei Schnaase VIII, 451 erwähnt wird und bei Woltmann II, S. 90 katalogisirt ist (siehe auch I, S. 87).

[6]) Es ist die Halbfigur des Salvator mundi aus den Sammlungen Wilibald

Posonyi, Dr. Edm. (Kohlmessergasse 7), hatte ausgestellt: G. Dow, Brustbild eines Mädchens, G. Netscher: Selbstbildniss (das ehemals bei Graf Baudouin und dann bei W. Koller war), B. Bruyn: Beweinung des hl. Leichnams, Justus v. Gent: hl. Nacht (aus der Sammlung Viczay, Gasser und Gsell), Vlämischer Meister: Maria und Joseph (aus den Sammlungen Liel in Berlin und Gsell in Wien).

Rosenberg, Fr. R. v. hatte angemeldet, kommt aber im Katalog nicht vor.

Rothschild, Baron Albert (Renngasse 3), hatte ausgestellt: zwei venezianische Ansichten von Canaletto, einen Melchior d'Hondecoeter (der ehemals bei Festetics und Gsell war) und ein Frauenbildniss von Fr. Hals (das aus der Engert'schen Sammlung stammte).

Rothschild, Baron Anselm (Renngasse 3), hatte ausgestellt einen Adr. v. Velde von 1660 und einen von 1664, einen J. v. d. Heyden, zwei W. v. d. Velde, einen Jan Weenix, Teniers jun. Bauernschenke und eines jener Bilder mit Darstellung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, wie deren auch in der Kaiserl. Galerie zu Wien und in der Münchener Galerie bewahrt werden, einen Lingelbach, J. v. Os, G. Metsu, Jan Both, Jac. Ruisdael, Jan Wynants, Frans Hals (von 1638 weibliches Bildniss, besprochen bei Bode in den Studien S. 89), einen Claude Lorraín, N. Berchem, Isaac v. Ostade, Aart v. d. Neer, Terburg, zwei Ph. Wouwermans, einen J. Steen, Jan Brueghel, Karel du Jardin, Adr. v. Ostade, endlich einen Bernard von Orley (Hochzeit zu Cana).

Scharf, Alex. (Wipplingerstrasse 38), hatte ausgestellt: einen Jac. Ruisdael, Thomas de Keyser und P. Codde (letzterer war bei Festetics und Gsell und ist jetzt in der Akademie). 24 Gemälde aus der Sammlung Scharf wurden am 18. März 1876 zu Paris im Hôtel Drouot feilgeboten, darunter auch der erwähnte Pieter Coode. Ueber dieses Bild vergl. meine »Kl. Galeriestudien«.

Schwarz, Fr. (Nibelungengasse 1), hatte ausgestellt: einen Thomas de Keyser und einen W. Kl. Heda.

Sedelmeyer, K. (Zollergasse 17), hatte ausgestellt: eine grosse Anzahl von v. Goyens, einen Christus von Rembrandt, zwei Jac. Ruisdael, einen Hobbema, P. de Hooghe, Alb. Cuyp, A. v. Ostade.

Sterne, Dr. F. (Tuchlauben 7). Die Sammlung wurde seither (1886) versteigert. Im Jahre 1873 waren daraus zu sehen: Agost. Caracci von 1598, Bronzino: Bildniss von Cosimo de Medici, Moretto da Brescia: Bildniss des Grafen Martinengo von 1546, Palma giov. St. Petrus, Tizian: der Doge Trevisan, Jac. Ruisdael: Landschaft. Die Sammlung Sterne wird bei Waagen besprochen. Vergl. oben den Abschnitt über die Versteigerungen.

Strache, hatte angemeldet, kommt aber im Katalog nicht vor.

Straus, Dr. M. (Graben 13), hatte ausgestellt: in der Art des P. de Hooghe (Herr und Dame in einem reich ausgestatteten Gemach. Ein junger

---

Imhof, Haller von Hallerstein, Reichardt und Felix. Vergl. Van Eye: Dürer 455; Sighart: Geschichte der bild. K. in Bayern, S. 627; Thausing: Dürer, II. Auflage, S. 304, und Janitschek: Gesch. der deutschen Malerei, S. 341.

Mann weist ein Bildniss vor) einen Alb. Cuyp, zwei Adr. v. Ostades, v. Goyen, Fr. Hals, Pieter Brueghel d. Aelt.: Advocatenstube (gestochen im Gegensinne mit der Adresse von Paulus Fürst — aus der Galerie Gsell).

Stummer, A. v. (Kolowratring 9), hatte ausgestellt: einen G. Donck: Porträt eines Gelehrten (von dem im Verlauf meiner Arbeit schon die Rede war, Abbildung im I. Band meiner »Kleinen Galeriestudien«), einen Eckhout von 1643, einen Dirk Hals (besprochen in Bode's Studien 123), einen Uchterveld, P. de Grebber, S. v. Ruisdael, W. v. Aelst von 1675, einen Frans Hals und eine Passionsdarstellung aus der niederrheinischen Schule des 15. Jahrhunderts. Alle diese Bilder sind noch jetzt in der Galerie Stummer de Tavarnok in Wien zu finden.

Wilczek, Graf Hans (Herrengasse 5), hatte einen St. Lucas aus der Schule des Rogier v. d. Weyden ausgestellt.

Dieses Verzeichniss muss noch bedeutend erweitert werden, wenn man einige wenig bedeutende Sammlungen von alten Gemälden und die Sammlungen von modernen Bildern mit einbezieht. Ich füge zunächst das hinzu, was ich aus dem Verzeichniss der Auctionen von 1870 bis etwa 1881 ableiten kann. Im Jahre 1870 bestanden noch die grossen Galerien Gsell und W. Koller und die bedeutende Sammlung Er. Engerts. Etwas weiter hinein in die siebziger Jahre reichen dann H. F. Heidl, Solly Hertz geb. v. Hoffmannsthal, Jos. Dintl, Herrmann, Dr. C. J. Beer, Devidé, König, Heydner, Oetzelt, Herbeck, Keglevich, E. Goldschmied, Lustig, Dechamps, Reischach, Schauta, Mayer v. Alsó-Russbach, Fr. Ehrmann.

Die grossen Galerien, die wir schon in allen vorhergehenden Listen beständig angetroffen haben, kehren hier wieder bis auf die Galerie des Fürsten Esterhazy, die im Jahre 1865 nach Pest gebracht wurde. Wohl mit Recht ziehe ich auch jene Käuferliste von 1869 mit in die siebziger Jahre herüber, die wir oben nach den handschriftlichen Eintragungen im Katalog Galvagni kennen gelernt haben.

Weitere Reihen von Namen, die freilich durchaus nicht immer auf ganze Sammlungen sich beziehen müssen, sondern wohl gelegentlich nur den Besitz von wenigen Bildern andeuten, ergeben sich aus den folgenden Mittheilungen:

In den siebziger Jahren wurde nach Angabe des neuen Lützow'schen Kataloges für die Wiener akademische Galerie vom Photographen Munk eine Copie Ferd. Waldmüller's nach Ribera gekauft.

Aus Wisgrill'schem Besitz kam ca. 1870 ein Haman (zwei Damen auf einer Freitreppe) in die Sammlung Ahrens, wo sich das Bild noch gegenwärtig befindet.

Der Name Holle kommt unter den Käufern bei der Versteigerung Festetics (1859) und später wieder 1872 vor.

Nach den Mittheilungen mehrerer Wiener Gemäldesammler bestand in den siebziger Jahren in Wien auch eine Sammlung Trebitsch, von der gelegentlich noch zu sprechen sein wird.

Ueberdies geben einige Ausstellungskataloge der siebziger Jahre manche

Anhaltspunkte, die ich hier nur andeute, da ein wirkliches Verfolgen all' der Fäden, die sich hier der Forschung darbieten, schier in's Unendliche führt. Wenngleich die Bearbeitung eines Themas, wie des vorliegenden im Allgemeinen immer leichter wird, je mehr man zur Gegenwart heranrückt, so steigern sich doch im Einzelnen die Schwierigkeiten so sehr, dass ein Haftenbleiben bei einzelnen Hindernissen bis zu ihrer völligen Ueberwindung gänzlich unpraktisch, ja in diesem Falle unwissenschaftlich wäre. Was bei der Bearbeitung eines streng umgrenzten kleinen Gebietes ein unerlässliches Erforderniss ist, wäre hier, wo es sich um Tausende von Bildern in stetiger Bewegung handelt, eine Art Unding. Während die Feder über's Papier gleitet, um die Erscheinungen festzuhalten, hat sich schon wieder ein Kauf, ein Tausch vollzogen. Wer hier nicht den grossen Linien der ganzen Arbeit zu Liebe manches Detail fallen lässt, kommt zunächst überhaupt zu keinem Ergebniss, was ich ausdrücklich aussprechen muss, um den unverdienten Verdacht der Oberflächlichkeit nicht auf mich zu laden.

Die nun folgende Liste der Sammlungen macht also, wenngleich ihre Zeit der unserigen schon sehr nahe liegt, ebensowenig Anspruch auf Vollständigkeit, wie die vorhergehenden. Grosse, wichtige Sammlungen aber dürften darin kaum übersehen worden sein.

Es besassen demnach entweder ganze Sammlungen oder zeitweilig wenigstens einzelne beachtenswerthe Gemälde in der Zeit von ca. 1870 bis 1880 die Folgenden: Adamberger, Akademie, Ahrens, Ambrasersammlung, Artaria, Dr. J. C. Beer, Graf Bellegarde, Belvedere, Brandeis, Bühlmeyer, Bujanovich, Herzog v. Coburg, Czernin, Dechamps, Jos. Dintl, Devidé, Discartes, Dumba, Eckmeier, Ehrmann, Endris, Er. v. Engert, Engländer, G. v. Epstein, Esterle, Ferstel, Fruhwirt, Herr J. F., E. Goldschmied, Granichstätten, Gsell, Haanen, Harrach, Hauptmann, Heidl, Herbeck, Herrmann, Hertz, Herzog, Heydner, Ed. Hirschler, Hofburg, Keglevich, Jäger, Ipsilanti, Klinkosch, König, Wilhelm Koller, Kotzian, Kuranda, die beiden Lanckoronski, Fürst Liechtenstein, Fr. Lippmann, Jos. R. v. Lippmann, Loewenstein, Frau v. Loewenthal, Mandel, Mayer v. Also Rusbach, Fr. X. Meyer, Dr. G. K. Meyer, Lobmeyr, Lustig, Eug. Miller v. Aichholz, Herzog v. Modena, Morocutti, Musikerbildnisse im Musikverein, Oetzelt, G. Plach, Dr. L. Politzer, Alex. Posonyi, Dr. Edm. Posonyi, Reinhart, Reischach, Reithofer, Rogge, Romano, Fr. R. v. Rosenberg, Baron Albert Rothschild, Baron Anselm Rothschild, Al. Scharf, Schauspielergalerie, Schauta, Schey, Graf Schönborn, Dr. M. J. Schuler, Fr. Schwarz, Fürst Schwarzenberg, B. v. Schwertner, K. Sedelmeyer, Dr. Sichel, Singer, Dr. F. Sterne, Dr. F. Strache, Stryck? Dr. M. Strauss, A. v. Stummer, Baron Todesco, Baron Wertheimstein, Wiesner, Graf Hans Wilczek, Winkelmann, Baron Wodianer, Graf Edm. Zichy.

Nach Maassgabe von Zeit und Raum will ich auch noch eine Uebersicht über die Sammlungen der achtziger Jahre geben und hierauf die Gemäldesamm-

lungen besprechen, die alle noch gegenwärtig in Wien bestehen. Einstweilen aber breche ich die Arbeit hier ab, um die Gastfreundschaft des »Repertoriums« nicht in unbescheidener Weise auszunützen [7]. *Dr. Th. Frimmel.*

Lana bei Meran. Neuentdeckte Wandmalereien.

Bald nach dem Schlusse des 1. Jahrtausends wurden in Tirol viele, meistens kleine Kirchengebäude aufgeführt und sie liegen nicht selten an solchen Stellen, in der Thalsohle wie auf Anhöhen, dass wir uns heute oft verwundert fragen müssen, warum hat man hier eine Kirche gebaut? — Häufig nehmen diese uralten Bauwerke einen wunderschönen Punkt mit weiter Umsicht ein; hierher ist auch St. Margaret in Lana zu zählen. Am Anstieg zum Völlaner-Mittelgebirge, an dessen Fuss sich das ansehnliche Dorf Lana in weiter Ausdehnung hinzieht, läuft heute eine Wasserleitung hin, etwa 100 m über der Thalsohle, die nebenher auch einen bequemen Spaziergang gewährt. Ueberdies gibt es an diesem reizenden Pfade noch vorspringende Punkte, sogenannte »Bergnasen«, welche die nächste Umgebung ganz vorzugsweise beherrschen. Eine solche Bergnase wählte man eben auch für das St. Margaret-Kirchlein zwischen Nieder- und Mittellana, wie es scheint, ganz absichtlich aus. Das St. Margareten-Kirchlein erscheint als ein schlichter Mauerbau ohne Hausteinarbeiten aus kleineren Porphyrbruchsteinen, wie man sie in nächster Nähe findet, und schliesst die Mauern bald über dem Terrain kein Sockel gefällig ab oder zieht sich kein kunstreiches Gesimse am Dachrande herum, so schmückt doch den Façadengiebel ein schmucker Dachreiter einfachster Form. Wirklich überraschend wirkt auf den Beschauer der östliche Abschluss des Kirchleins, nämlich ein dreifacher Absiden-Anbau, wo jede Abside neben der anderen nach aussen kräftig vortritt. Hat das Portal an der Westseite (der Bau ist geostet) seine einstige, ursprüngliche Form romanischen Styls eingebüsst, die wahrscheinlich nur einfach in einem glatten nicht profilirten Halbkreisbogen abgeschlossen haben dürfte, so hat es nicht viel verloren, wenn es dafür später im gothischen Style umgebaut worden ist und heute im Spitzbogen abschliesst mit einer zierlichen Profilirung aus zwei Birnstäben zwischen zwei Hohlkehlen, die auf einem gemeinsamen gegliederten Sockel ruhen.

Treten wir in das Innere, so stehen wir in einem rechteckigen Raume von 8 m in der Breite und 10 m in der Länge; an der geraden Ostwand öffnen sich drei Bögen im Halbkreise, welche in die oben genannten Absiden führen, eine grössere von etwa 2 m in der Mitte, je eine kleinere zu beiden Seiten. Alle drei sind mit einem halbkugeligen Gewölbe versehen und stehen heute durch einen schmalen Bogen in Verbindung; ob dieser auch ursprünglich bestanden hat, das müssen erst die näheren Untersuchungen an der alten Bemalung darthun. Wie der Aussenseite gewährt auch dem ganzen Innern

---

[7]) Die mehrmalige Erwähnung der »Belvederegalerie« in Wien bitte ich verbessern zu wollen in: Kaiserliche Galerie im neuen Hofmuseum. Zur Zeit, als ich dieses Capitel schrieb, befanden sich die betreffenden Gemälde noch im Belvedere.

diese seltene Dreizahl der Absiden, wenngleich den einzigen doch einen überraschenden Wechsel gegenüber der Einfachheit der übrigen Anlage. Anstatt des heutigen schweren Tonnengewölbes mit vier stark einschneidenden Zwickeln, je zwei auf jeder Längeseite, bestand ursprünglich eine flache Decke aus Holz, oder es vertrat diese unmittelbar das Dach mit offenem Gebälke, zumal man jetzt keine Spuren der abgeschnittenen Tragbalken entdecken kann, wie in anderen alten Kirchen des Landes, wo eine ähnliche Beseitigung der einstigen Decke vorgenommen worden ist.

Vergegenwärtigen wir uns das ursprüngliche Aussehen der hohen Ostwand mit ihren drei Bogenhallen im ersten Drittel ihrer bedeutenden Höhe, so kehrt dieselbe interessante Anlage wieder, welche in der ebenso alten Capelle zur hl. Magdalena des nur 5 Stunden südlicher gelegenen Schlosses Hocheppan erscheint und vor wenigen Jahren noch an St. Bartholomäus bei Romen auf dem Nonsberge sich beobachten liess. Diese grosse Fläche über den Bögen der Absiden wurde nun wie in Hocheppan bald nach der Erbauung von St. Margaret prächtig bemalt. Und wie dort finden wir auch hier als bevorzugten Schmuck die 12 Apostel, in deren Mitte ohne Zweifel Christus als Richter angebracht ward. Hier treffen wir die Apostel in Lebensgrösse und stehend dargestellt wie im südlichen Kreuzesarme des Domes von Trient, zu St. Jacob in Tramin, Schlosse Tirol, Marienberg, St. Nicolaus bei Windischmatrei und nicht auf künstlich gebauten Thronen majestätisch sitzend wie in Hocheppan. Leider konnte bis zur Stunde keine Blosslegung und Entfernung der Tünche, womit sie grösstentheils bedeckt worden sind, erfolgen, um diese hehren Gestalten im Ganzen näher zu prüfen und so müssen wir uns einstweilen mit der Bewunderung ihrer Brustbilder begnügen, die weil oberhalb dem Gewölbe liegend, von der barbarischen Uebertünchung befreit geblieben sind. Wir finden sie unter dem Dache so gut und so rein erhalten, wie wenn sie erst vor wenigen Jahrzehnten vollendet worden wären.

Gehen wir bei unserer Untersuchung von der Mitte des Gewölbes aus, so begegnen uns zur Rechten (Epistelseite): Bartholomäus, Philippus, Jacob (d. Aelt.), Johannes und Thomas; zur Linken (Evangelienseite): Matthäus, Juda, Simon und Jacob (der Jüng.). Christus mit den Apostelfürsten und Andreas sind gänzlich durch das Gewölbe verdeckt. Der Charakter dieser Fresken mit fein geglätterter Oberfläche ist ganz der typische, wie er im 11. und 12. Jahrhundert im Allgemeinen vorkommt und jenseits der Alpen in seinen besonderen eigenthümlichen Zügen ausgebildet wurde. Die Köpfe, in fast ganz gerader Ansicht oder etwas mehr zum Dreiviertel-Profil hinneigend haben eine gefällige längliche Form, sind aber nicht mager gehalten wie im Dome von Trient und in Marienberg, unterscheiden sich doch wiederum einigermaassen von jenen in Tramin, in Hocheppan, Schloss Tirol. Ihre Ausführung wechselt auffällig, sowohl in der Tendenz als Modellirung, auch an der Nasenbildung der wenigen, sichtbaren Figuren lässt sich einige Verschiedenheit beobachten, selbst einer stark gebogenen Form begegnen wir. Aehnliches gilt bezüglich der Bart- und Kopfhaare; fehlt daran hie und da fast jede Andeutung von Strähnen und Lockenformen, so sind diese an anderen Stellen ziemlich gut ausgeführt. Im

Allgemeinen am besten gemalt hat der alte Meister den Kopf des Apostels Simon. An der linken Hand dieses Apostels lässt sich ein für diese Zeit schönes Motiv beobachten, indem er dieselbe mit weicher Bewegung hinter seinen von der Schulter herabhängenden Mantel hineinschiebt. Einzelne Apostel tragen ein Buch in den Händen. Die grossen Nimben sind gelb und haben einen starken braunrothen Umriss. In der Fleischfarbe herrscht ein grünlicher Ton vor, jedoch ist er durch etwas Gelbroth mehr lebendig gemacht als es in Hocheppan der Fall ist; die höchsten Lichter sind weiss. An den Gewändern ist von Farben: gelb, roth, braun und violett vertreten, jedoch jeder Farbenton leicht in matter Abtönung aufgetragen, so dass keiner vor dem anderen in der Wirkung mehr hervortritt. Der Hintergrund erscheint als eine glatte grünlichgraue Fläche ohne die grünen Längenstreifen wie in Hocheppan. Nach oben schliesst das ganze Gemälde ein gleichmässig fortlaufender Fries ab; er besteht zunächst aus einem Bandstreifen mit den Namen der Apostel, dann folgt eine breitere grüne Fläche mit einem perspectivisch gezeichneten Mäanderstab in drei Farben: blau, gelb und roth. Als Schlusseinfassung dient ein rother, 3—4 cm breiter Streifen, der mit einer weissen Perlenschnur besetzt ist.

Es dürften diese Figuren zu den ältesten Wandbildern Tirols gerechnet werden können, wie aus ihrem Gesammtcharakter und auch aus ihren Einzelheiten hervorgeht. Bereits im Jahre 1214 bekam der damals in Tirol festen Fuss fassende deutsche Ritter-Orden das St. Margaretkirchlein vom Kaiser Friedrich laut Urkundenbuch dieses Ordens zum Geschenke und damals war dessen Inneres ganz sicher schon bemalt. Der neue Besitzer errichtete dann im 15. Jahrhundert, wie bemerkt, das Portal im Stile dieser Zeit und brachte im Spitzbogen desselben auch sein Wappen an (ein gleicharmiges Kreuz mit etwas sich erweiternden Enden aller vier Balken). Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde das Steingewölbe errichtet, wie schon erwähnt wurde. Auch der alte gothische Flügelaltar dürfte damals geopfert worden sein; dass ein solcher bestanden hat, dürfte eine wunderschön geschnitzte Georgsstatue beweisen, welche noch vor wenigen Jahren in St. Margaret zu sehen war und für die Deutschordenskirche zu Friesach in Kärnten erworben worden ist. Der neue, noch stehende Renaissance-Altar wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts errichtet. Dies bezeugt uns eine an seinem Unterbaue über der Mensa angebrachte Inschrift, welche folgendermaassen lautet: Sub auspicio excellentiae illustrissimi et reverendissimi dñi dñi Joañis Jacobi comitis a Thunn inclyti ordinis teuttonici equitis eiusdemque ordinis Baliae ad Athesim commendatoris provincialis Suae Caesareae Majestatis superioris Austriae conciliarij intimi actualis et Camerarij. Ego Stephanus Pichler supra dicti ordinis professus eiusdemque Capitularis et Parochiae Lanensis Rector ad Honorem Dei Deiparaeque Virginis Magnae Matris Mariae sanctae Annae hanc aram erexi pro Beneficiys acceptis Gratias agendo et ulteriora beneficia petendo fiat exinde cor meum immaculatum in justificationibus tuis, ut non confundar in aeternum. 1687.

Der Hochbau dieses Altars besteht aus zwei Säulen, welche auf höheren Postamenten ruhen und ein Gebälk tragen, über welchem sich ein kleiner

Aufsatz erhebt. An die Aussenseite der Säulenschäfte schmiegt sich ein reiches, hoch empor wachsendes Laubwerk an, worin grössere Engel verschlungen sind. Kaum dürfte sich in Tirol ein zweiter so figurenreicher Altar wie dieser finden. Die Figuren (Engel und Heilige) sind zwar etwas klein, aber man zählt nicht weniger als 150 Köpfe im Ganzen. So finden wir an den drei freien Flächen der Postamente Reliefs von Einzelfiguren verschiedener Heiligen und diese sind wiederum von mehreren zart geschnitzten Engeln umgeben. Dessgleichen halten das erste Drittel der verzierten Säulenschäfte viele Engel in ganzer Figur oder abwechselnd nur als geflügelte Köpfe besetzt. Ebenso wimmeln von Himmelsboten oben alle Gesimse und Ornamente; einzelne Figürchen sind zart und gefällig behandelt. Am wenigsten befriedigt das Hauptbild, St. Margaret auf Leinwand gemalt und ein kleines im Aufsatz, wenn wir nicht irren St. Nothburga darstellend. Denkt man sich dazu alles reich vergoldet, so lässt sich der Reichthum des Altarwerks einigermaassen ermessen.

Der deutsche Orden blieb im Besitze von St. Margaret ungestört bis zum Jahre 1808, in welchem Jahre ihm dieses Kirchlein durch die bayerische, damalige Landesregierung, genommen und verkauft wurde; es erwarb dasselbe ein gewisser Egger in Meran und von diesem kauften es vier Bauern in Lana. Davon besassen es zwei ihrer Nachkommen bis letztes Jahr, wo sie es endlich dem deutschen Orden gegen einiges Entgelt zurückgaben, voraussehend, dass sie dessen Ruin nicht aufhalten könnten. Nun ist St. Margaret mit seinen merkwürdigen Wandgemälden in gute Hände gekommen und wird für lange Zeit erhalten werden.

Terlan. *Karl Atz.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Christliche Archäologie 1890—91.

I.

Italien. Wir beginnen, wie billig, mit einigen kleineren Schriften de Rossi's, welcher unterdessen mit dem vierten Bande der Roma sotterranea und dem zweiten Theile des zweiten Bandes des Inschriftenwerkes beschäftigt ist.

Die Trauerrede, welche Hr. de Rossi einem seiner Freunde in der Akademie des hl. Lucas gehalten, bringt für unseren Gegenstand nicht viel, aber doch immerhin einige beachtenswerthe Notizen über die 1889 gemachten Funde auf dem Capitol, wo bedeutende Reste des mittelalterlichen Palastes aufgedeckt wurden [1]. Ergiebiger sind die mit Gatti herausgegebenen »Miscellanea« zur römischen Stadttopographie, wo ausser Fragen, welche die Curia Giulia, das Capitol, das Forum Tauri, die Casa der Valerii auf dem Coelius und das an ihrer Stelle erstandene altchristliche Xenodochium Valerii, erwähnt von Gregor d. Gr., betreffen. die mittelalterlichen Reiterstatuen Constantins d. Gr., und die Verschleppung römischer Kunstwerke im 16. und 17. Jahrhundert behandelt werden [2]. In einer andern Abhandlung bespricht de Rossi eine kleine goldene Stecknadel, bei Bolsena gefunden, welche in punktirter Schrift die Legende *iace noli periere ego te vidi aliani aviare* ergibt: de Rossi verbessert die Fehler des Goldschmiedes in: *tace*, *noli perierare*, *ego te vidi aliam aviare*, wo *aviare* Bauernlatein = *aucupari* wäre. Recht befremdend kann bei einem so profanen Gegenstand und der noch profanern Acclamation das Erscheinen des Kreuzes sein: es gehört offenbar der Zeit an, wo man gewohnt war, das Kreuz überall als Ornament an den Utensilien anzubringen (5. Jahrhundert) [3].

---

[1]) G. B. de Rossi, Elogio funebre del Prof. Comm. Camillo Re, recitato nelle R. Accademia Romana di Belle Arti denominata di S. Luca, il giorno VIII giugno MDCCCXC. Roma 1890.

[2]) G. B. de Rossi. — G. Gatti Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei Monumenti di Roma. Fasc. 2. Rom. 1890.

[3]) G. B. de Rossi, Iscrizione in uno spillo d'oro (Estr. dal Bollettino dell' imp. Istituto archeol. germanico, V, fasc. 2). Rom. 1890.

De Rossi verfasste auch das Programm zu dem aus Veranlassung des Jubiläums Gregors d. Gr. ausgeschriebenen wissenschaftlichen und künstlerischen Concurse: das Actenstück ist nur drei Seiten lang, bietet aber gleichwohl, zum erstenmale, eine schätzbare Zusammenstellung der mit dem Namen des grossen Papstes verknüpften römischen Monumente.

Von dem »Bullettino di Archeologia cristiana« sind seither von Serie IV, Jahrgang VI, Nr. 3 und 4 (1888—89) nebst Register zu der Serie IV, dann Serie V, Jahrgang I (1890) erschienen. Zunächst wird hier die Darstellung der merkwürdigen Entdeckung der Hypogeum der Glabrionen (s. Repert. XIII, 454) fortgesetzt; es wird das von d'Agincourt (VI, 39 ed. Prat.) noch gesehene Mosaik besprochen, von dem nur mehr ein kleiner Rest übrig ist. Unter den Inschriften ist hervorzuheben das Fragment einer metrischen Grabschrift des 4.—5. Jahrhunderts, in welcher der Name der Priscilla erscheint. Den Schluss der Abhandlung bildet eine neue Besprechung des Verhältnisses von Prisca und Aquila zu den Acilii Glabriones. — S. 134 f. werden eine bei S. Cosma e Damiano gefundene Inschrift und andere Tituli in damasischer Schrift mitgetheilt, S. 146 f. das hochinteressante Epitaph Irene's, der Schwester des Damasus, das, wie es scheint, von dem Papste selbst in zwei Exemplaren ausgefertigt wurde. — Für die Geschichte des Altares beachtenswerth ist der Altartabernakel in S. Stefano bei Fiano Romano, der hier S. 154 beschrieben, Taf. X abgebildet wird: ein vortrefflich erhaltenes Exemplar des vom 12. bis ungefähr zur Mitte des 13. Jahrhunderts in Italien üblichen Typus.

Der I. Band der neuen Serie bringt vor allem den Bericht über die ausserordentlich interessanten Ausgrabungen, welche de Rossi in den letzten Jahren auf dem über S. Priscilla gelegenen Terrain anstellte, wo er die Fundamente der alten Silvesterbasilika blosslegte. Hier war Papst Silvester, der Zeitgenosse Constantins, 335 beigesetzt worden. Der Kern des Gebäudes ist ein in eine halbkreisförmige Abside ausladendes Oblongum; rings um den Bau liegen eine Anzahl Oratoria (*cellulae sanctorum*, wie sie Polemius Silvius nennt), eine für die Entwicklungsgeschichte unserer Basilikalbauten sehr anziehende Beobachtung. Die Basilika lag inmitten des sub dio angelegten Cömeteriums. Ueber diese Ausgrabungen in und über dem Cömeterium der hl. Priscilla berichtete de Rossi auch in dem Compte-rendu du Congrès scientifique international des Catholiques, tenu à Paris [4]), 1—6 avril 1891. — S. 29 (Taf. III) wird eine mit dem Monogramm A ☧ ω bezeichnete Weinamphore (amphora vinaria) aus dem Hause der Martyrer Johannes und Paulus auf dem Coelius beschrieben. — S. 54 Erörterung einer seiner Zeit in Thessalonich gefundenen, von Paciaudi bereits publicirten, dann von Kirchhoff im C. I. Gr. 9439 wiedergegebenen griechischen Grabschrift mit der bemerkenswerthen Formel Κοιμητήριον ἕως ἀναστάσεως. — S. 63 über ein in der S. Stephanskirche zu Konstanz gefundene, schon 1672 von dem spätern Cardinal Garampi in Petershausen gesehene, von Marini (bei Mai, Script. vet.

---

[4]) G. B. de Rossi, Les dernières Découvertes faites au cimetière de Priscille. Paris 1891.

V. 409) aufgenommen, ohne Zweifel aus einem römischen Cömeterium stammende Grabschrift mit einer für die Einrichtung und Verwaltung der altchristlichen Cömeterien sehr beachtenswerthen Schlussformel: LOCVM VICENTI | QVEM CVMPARA | VIT CVM SVIS SI | QVI VOLVERIT RE QVI | RERE VENIAT IN CLE*meterium* (für coe*meterium*). — S. 69, 72 werden neue Ausgrabungen in S. Priscilla und ein Graffito daselbst aus dem Jahre 375 besprochen; letzteres bietet die Formel *ad calice benimus* (*ad calicem venimus*), was de Rossi Veranlassung gibt, die von Augustinus, Conf. VI. 2, erwähnte Sitte, an den Gräbern der Todten Libationen vorzunehmen, wieder eingehend zu besprechen. — Für die Geschichte des Humanismus von hervorragender Bedeutung ist der Artikel S. 81 über Pomponius Laetus und seine Akademie. Es wird gezeigt, dass die in den Katakomben vorkommenden Namen der Mitglieder der Akademie nicht der Zeit der Verfolgung unter Paul II., sondern der Epoche ihrer Reconstitution unter Sixtus IV. angehören. Damals führte der Verein die Bezeichnung *sodalitas literatorum sancti Victoris et sociorum in Quirinali.* Er verehrte als seine Patrone Victor, Fortunatus und Genesius. Dies Triumvirat von Martyrern ist, wie de Rossi zeigt, fictiv, und die Akademiker verdeckten mit demselben nur ihre Verehrung ganz anderer Mächte, als deren Repräsentanten sie die alten Schutzgötter Roms, Victoria, Fortuna, den Genetliacus erachteten. Dazu muss ich nun freilich die Bemerkung machen, dass die römischen Akademiker wohl den Genesius nicht erst zu erfinden hatten: dieser Heilige begegnet uns in der Legende des hl. Genesius, welche Wattenbach (Zeitschr. f. Gesch. des Oberrh., XXIV, 1) publicirt hat und deren Erinnerung die Kirche von Schienen bei Radolfzell festhält (vgl. meine Kunstdenkm. des Grossh. Baden I, 376 und das Reliquiar zu Radolfzell I, 316 f.). Bei all dem wird der antireligiöse Charakter der Association der Akademiker als hinlänglich bezeugt bestehen bleiben. — S. 723 kommt de Rossi auf das seiner Zeit, im Bullettino von 1883, publicirte metrische Elogium des Codex Corbeiensis in St. Petersburg zurück, welches er auf Papst Liberius bezog, während neuerdings Friedrich (Sitzungsberichte der königl. bayer. Akademie 1891, I. 87—127) dasselbe auf P. Johannes I. (526), Funk (Histor. Jahrb. 1884, V. 425) es auf P. Martin I. bezieht. De Rossi's neueste Untersuchung konnte noch keine Rücksicht nehmen auf Funk's nachträgliche Bemerkungen über das Papst-Elogium (Hist. Jahrb. 1891, XII. 757), wo an Martin I. festgehalten und Friedrichs Annahme bestritten wird. Ich habe auch heute noch immer den bestimmten Eindruck, dass das Gedicht in seinem ganzen Stil, in dem, ich möchte sagen, eigenthümlichen Parfüm, den es ausathmet, nur dem 4. Jahrhundert zugeschrieben werden kann. Nur vertrauter und langer Umgang mit der Sprache der Monumente kann hier jene Sicherheit des kritischen Gefühles begründen, welche de Rossi nachzurühmen und welche Herrn Friedrich ebenso wie die Sicherheit des Urtheils bei fast allen Controversen, auf welche er sich eingelassen, abzustreiten ist. Das hat sich namentlich in Friedrichs »Kirchengeschichte Deutschlands« gezeigt, wo sich sein acumen ingenii in sehr unvortheilhafter Weise mit Rettberg gemessen hat. Ich weiss

nicht, ob die Ausfälle, welche der »D. M.« gegen de Rossi's Ansicht betreffs des Papst-Elogiums gebracht hat, auf Prof. Friedrich zurückzuführen sind; jedenfalls verdient die unwürdige und niedrige Art der Polemik dieses Organs den allerschärfsten Tadel. — S. 149 Thonlampen mit der Bezeichnung THC ΘΕΟΤωΚΟΥ aus Jerusalem. — S. 154 Entdeckung des vollständigen Textes der römischen Synodalacten von 732 in einer Marmorinschrift der Basilica Vaticana; es ist das Original der Handschrift, aus welchem im vorigen Jahre Günther (Neues Archiv XVI, 237) diese Acten herausgegeben hat.

Aus den S. 1 ff. gegebenen Protokollen der Conferenze di arch. crist. sei hervorgehoben: Cozza über eine altchristliche Grabkammer bei Chef-Amer in Palästina mit ähnlichen Arcosolien wie in S. Callisto und S. Priscilla. — Marucchi über die Reste der Basilica S. Valentino. — De Waal über drei Sarkophage des Museo del Camposanto Tedesco, mit den Jünglingen im Feuerofen und Jonasscenen (4. Jahrhundert). — De Rossi gegen Usener's Hypothese, als sei das Geburtsfest des Herrn durch P. Liberius auf 25. December eingesetzt worden. — Wilpert über eine Gemme mit der Anbetung der Magier. — Cozza über ein Agnus Dei aus Bolsena. — De Rossi über kleine christliche Objecte aus Numidien, besonders Lampen. — Stornaiolo über eine griechische Miniatur des 12. Jahrhunderts. — Wilpert über Gemälde aus den Katakomben. — De Rossi über ein byzantinisches Exagium aus niellirtem Metall mit Constantinischem Monogramm und einer Wiener Stempel mit Inschrift der Signatores. — Armellini über die Kirche S. Andrea de funariis. — De Rossi über die von Lampakis beschriebene Klosterkirche von Dafni. — Ders. über Priscillian's Schriften. — Wirth über die Acten der hhl. Nereus und Achilles. — Kirsch über die Typen des Pastor bonus. — De Rossi über einen Sarkophag, gefunden vor Porta Angelica, mit Jonasscenen. — Grisar über Reste einer Marmorantenna vor Porta Magg. an Via Labicana gefunden, mit Inschrift. — Marucchi über die alten Holzkirchen Norwegens, besonders über diejenigen von Gol. — Grisar über Reste eines Tabernakels aus dem Claustrum des Lateran. — De Rossi über eine Lampe mit dem Tausymbol, über die Vectis als Symbol des Kreuzes. — P. Germano über neuentdeckte Fresken in S. Giov. e Paolo (Pastoralscene). — De Rossi, über die Inventio s. Crucis, hinsichtlich welcher das Stillschweigen des Eusebius einigermaassen durch die im Panegyricus auf Constantin gemachten Andeutungen betreffend des Zeichens Christi und seiner Trophäen ausgeglichen wird. Es wird das Zeugniss der Pilgerin von 380 hervorgehoben. Dabei bleiben freilich andere Schwierigkeiten bestehen, auf welche ich vor Jahren (Beitr. z. Trierischen Arch. und Gesch. I.) hingewiesen habe.

Endlich hat de Rossi, S. 49—53, einige Seiten dem Elogium seines am 26. Januar 1891 verstorbenen Neffen, Carlo Felice de Rossi, gewidmet. Der in dem blühenden Alter von 26 Jahren an den Folgen einer galoppirenden Schwindsucht Verstorbene war der Sohn des Prof. Michele Stefano de Rossi und versprach sowohl durch seine Geistesgaben wie durch seine Hingebung an die Studien seines berühmten Oheims diesem eine bedeutende Stütze im Alter zu werden. Alle Freunde unseres grossen Meisters werden seinen

Schmerz zu würdigen wissen: mögen freundlichere Eindrücke, wie sie der 22. Februar 1892 bringen werden, dazu beitragen, jenen zu mildern.

Von den »Musaici cristiani« liegen neuerdings Lief. XXI—XXII vor. Sie bringen das von P. Leo III. hergestellte Mosaik der Basilica di S. Nereo ed Achilleo (Christus zwischen Petrus und Paulus); das, wie gezeigt wird, mit Unrecht als zu dem Grabe K. Otto's II. gehörend bezeichnete Mosaik der vaticanischen Grotten (Christus zwischen Petrus und Paulus etc.), das zuerst von Nic. Alemanni 16. Jahrhundert publicirt wurde und das wohl dem 12. Jahrhundert angehören dürfte; weiter das mosaicirte Portal des Convents des Ordens della Redenzione degli Schiavi a S. Tommaso in Formis auf dem Coelius und das Grab Honorius IV. in Araceli; endlich verschiedene Madonnenbilder aus Araceli und ein neues Stück des Bodenbelages der Basilica Liberiana. Text wie Illustration entsprechen den frühern, zu wiederholtenmalen von uns angezeigten Lieferungen. Mit der Ausgabe der Lief. XXIII—XXV soll das ganze grosse Werk seinen endlichen Abschluss erhalten.

Von grösstem Werthe für die Topographie Roms sind bekanntlich die Arbeiten des Prof. Rudolfo Lanciani: so die in den »Monumenti antichi« der Akademie der Lincei 1891 publicirten Untersuchungen über das Itinerar von Einsiedeln und den Canonicus Benedetto, eine überaus wichtige Ergänzung der dies Actenstück erläuternden Studien de Rossi's, Jordan's, Duchesne's, wozu des letztern Bemerkungen im »Bull. critique« (1891, 1. Juni) zu vergleichen sind. Es erhellt daraus z. B., dass S. Stefano Rotondo doch ein ursprünglich profanes Gebäude war und dass die Basiliken S. Croce und S. Bibiana aus früher bestehenden, nun verlängerten grossen Prachtsälen (Aulae) entstanden sind. Dass S. Maria Antiqua und S. M. Nuova verschiedene Gebäude seien, acceptirt Duchesne nicht.

De Rossi's und unsere berühmte Freundin, die Gräfin Ersilia Caetani-Lovatelli, hat auch in den letzten Jahren hervorragende Beweise ihrer unermüdlichen Thätigkeit gegeben. Behandeln ihre Arbeiten zwar in erster Linie die Alterthümer der classischen Zeit, so streifen sie doch fast immer das Gebiet auch der christlichen Antiquitäten: so der interessante Aufsatz über eine Votivhand in Bronze [4a]); derjenige über ein Votivtäfelchen, dem Genius von Orange gewidmet, wobei eine christliche Tabella mit der Inschrift des Bischofs Heraclida wieder zur Besprechung und Abbildung kommt [5]); der über die arvalischen Brüder und ihr Heiligthum an der Via Campana, wobei das Schicksal der ehemaligen heidnischen Tempel seit der Gesetzgebung des Theodosius zur Sprache gelangt [6]); endlich der schöne Band der »Miscellanea archeologica«, welcher eine Anzahl älterer Aufsätze vereinigt und aus dem ich, namentlich als mit unserem Thema in Beziehung stehend, auf die Essays

[4a]) Ersilia Caetani-Lovatelli, Di una Mano votiva in bronzo (Estr. dai Mon. antichi pubbl. per cura della R. Accademia dei Linci). Roma 1890. 4°.

[5]) Dies., Di una tabelletta in bronzo con epigrafe sacra al genio di Arausio (Estr. dal Bull. della Commissione arch. di Roma). Roma 1891.

[6]) Dies., I Fratelli Arvali e il loro santuario e bosco sacro sulla via Campana. (Estr. della nuova Antologia, XXX, Ser. III). Roma 1890.

über das Rosenfest, den Tramonto Romano, über die Lichter und Lampen, über die Träume, über die Labyrinthe und ihre Symbolik im Mittelalter, über Bocca della Verità und ihre Legende im Mittelalter verweise [7]). Eine Auswahl dieser Schriften ist kürzlich mit einem einleitenden Vorworte des Prof. Petersen in einer lesbaren deutschen Uebersetzung erschienen, was nicht verfehlen kann, der Verfasserin in unserem Vaterlande zahlreiche Leser zuzuführen [8]).

Von den Schülern de Rossi's hat Prof. Orazio Marucchi von Neuem das von ihm so fleissig erforschte Cömeterium von S. Valentino mit dessen in den letzten Jahren aufgedeckten Basilika eingehender geschildert [9]). Die Schrift ist nach vielen Seiten ein werthvoller Beitrag zur christlichen Archäologie und Epigraphik und sollte namentlich von denjenigen nicht übersehen werden, welche sich mit der Entwicklungsgeschichte der altchristlichen Basilika beschäftigen.

Die »Civiltà cattolica« brachte einige beachtenswerthe uns hier angehende Artikel: in Quad. 950, 203 den schon in unserem vorigen Bericht kurz erwähnten Aufsatz über die in Phrygien durch Ramsay gefundenen christlichen Inschriften, besonders das Aberciusfragment, und Quad. 978, 717 f., wo das seit Marchi's Werk (1845) wenig beachtete Cömeterium di S. Ermete an Via Salaria vecchia neuerdings besprochen wird. Der Aufsatz verdient Berücksichtigung, und ich schliesse mich ganz dem Wunsche seines Verfassers an, es möchten die Mittel beschafft werden, damit die Ausgrabungen in dieser aller Wahrscheinlichkeit nach noch manchen Schatz bergenden Katakombe wieder aufgenommen werden können. Ausserdem bespricht Quad. 958, 465 f. die Untersuchung Galante's über die Diptychen mit den neapolitanischen Bischofsbildern und eine griechische Inschrift aus S. Priscilla; Quad. 986, 218 eine altchristliche Tessera mit der Ziffer XV, welche nach Ansicht des Verfassers (220) dem betreffenden Katechumen als Erkennungszeichen dienen sollte.

Aus dem für unsere Studien so fruchtbaren dalmatinischen Küstenlande liegt eine kleine, aber durchaus interessante Publication Andrea Amoroso's vor, die auch nach den Arbeiten Eitelberger's, Lohde's u. A. (s. meine Real-Encykl. d. christl. Alterth. I. 139) noch einiges Neue bringt und namentlich das sehr anziehende epigraphische Material, z. B. die Bauinschriften des B. Euphrasius (6. Jahrhundert) berücksichtigt [10]).

Die im Rep. XIII. 453 f. angezeigte Zeitschrift Anselmi's »Nuova Rivista Misena« hat sich erhalten und fährt fort, den Alterthümern der Marken eine erspriessliche Thätigkeit zuzuweisen. Ich hebe, da die Revue in Deutschland kaum verbreitet sein dürfte, auch Einiges heraus, was dem Kunsthistoriker

---

[7]) Dies., Miscellanea archeologica. Roma 1891.

[8]) Dies., Römische Essays. Autorisirte Uebersetzung. Mit einem Vorwort von E. Petersen. Leipzig 1891. Es fehlt dem Buche jedes Inhaltsverzeichniss!

[9]) Orazio Marucchi, Il Cimitero e la Basilica di S. Valentino e guida arch. della via Flaminia dal Campidoglio al ponte Milvio. Roma 1890. 8°.

[10]) Andrea Dott. Amoroso, Le Basiliche cristiane di Parenzo (Atti e Mem. della Soc. Istriana d'Arch. e stor. patr. VI, 3—4). Parenzo 1891.

mehr als dem Archäologen Interesse darbieten wird. Jahrgang III. 1 über Fresken (Gentile's?) in S. Vittoria in Matenano; 23 über eine Hundetessera des 15. Jahrhunderts. Man kennt die Sitte des Alterthums, Sklaven Bronzeplättchen mit dem Namen des Eigenthümers anzuhängen, wie deren de Rossi auch mit christlichen Emblemen veröffentlicht hat (z. B. Bullett. 1874, 41; 1879, Tav. XI) [11]. Aehnliche Erkennungszeichen trugen Hausthiere; und solchen ist die Bronzetessera des 15. Jahrhunderts nachgebildet, welche Milz. Santoni hier publicirt und die er auf Giulio Cesare Verano bezieht: NOLI | ME TANGERE | QVIA IVLII C | AESARIS SV | M. — S. 38. über romanische Malereien in der Kirche S. Ruffino zu Amandola. — S. 51 über die Abteikirche von Chiaravalle bei Jesi (12. Jahrhundert). — S. 53 Urkundliches über den Bau des Palazzo comunale von Cingoli (1471). — S. 87. zur Kunstgeschichte der Basilika zu Loreto (Gius. Sacconi). — S. 95 Fresken in S. Domenico di Fabriano, aus der Schule von Fabriano. — S. 99 C. de Fabriczy über Luciano da Laurano und den Pal. pref. von Pesaro (aus dem Archivio stor. dell' arte). — S. 101 Romanische Malereien in Ascoli-Piceno. — S. 105 Adamo Rossi über den Pesareser Maler Gionantonio Pandolfi zu Perugia. — Anselmi über ein Werk Luca Signorelli's in Arcevia. — S. 151 Anfänge der Druckerkunst in Sinigaglia. — S. 147 Scipione über den Präfectenpalast von Pesaro und Domenico Roselli. — S. 163 Luci über den Hafen von Arcoli-Piseno. — S. 169 über den herzoglichen Palast zu Gubbio. — S. 179 Ginandrea über einen Maler aus den Marken, Olivuccio di Ciccarello (15. Jahrhundert). — Jahrgang IV, S. 1 über Alterthümer von Sena (Senigallia). — S. 19 über die Abtei S. Emiliano bei Sassoferrato. — S. 21 Alterthümer von Sirolo. — S. 31 Nekrolog des am 22. Februar 1891 verstorbenen Professors Adamo Rossi in Perugia, des verdienstvollen Forschers auf dem Gebiete der umbrischen Kunst. — S. 71 Zur Kunstgeschichte von Fossombroni. — S. 115 Tedeschi über den Architekten Luciano da Laurana (15. Jahrhundert). — S. 147 Anselmi über Fra Mattia della Robbia und seinen Majolicaaltar zu Montecassiano bei Macerata, ein werthvoller Beitrag zur Geschichte der keramischen Kunst. — S. 154 Anselmi über den bisher ganz unbekannten Maler Andrea d'Ancona (14. Jahrhundert).

II.

Frankreich. An der Spitze der Vertreter der christlichen Archäologie in Frankreich steht immer noch, und hoffentlich für manches Jahr, unser unermüdlicher, nun bejahrter Freund Herr Edmond Le Blant, der uns auch in den abgelaufenen zwei Jahren manche erfreuliche Gabe gereicht hat während er mit den Supplementen zu seinem grossen Inschriftenwerke beschäftigt ist. Aeusserst verdienstvoll ist da zunächst seine neue Anleitung zur Kenntniss der christlichen Inschriften Galliens und Africas, eine Abtheilung der von dem Comité des Travaux historiques et scientifiques im Auftrage des Ministeriums des öffentlichen Unterrichts herausgegebenen, so überaus aner-

[11]) Edm. Le Blant, L'Épigraphie chrétienne en Gaule et dans l'Afrique Romaine. Paris 1890.

kennenswerthen »Instructions« [12]). — Dann hat Edmond Le Blant in der »Rev. archéol.« einen Holzschnitt des 1493 durch Trechsel in Lyon gedruckten Terenz besprochen, welcher das römische Theater in der Auffassung des 15. Jahrhunderts darstellt, und auf welchem eine Scene die Geschichte der ad fornicem (d. i. zur Entehrung) verurtheilten Theodora der Acta Martyrum wiederzugeben scheint. — In einem Aufsatz der Revue numismatique bespricht Le Blant eine Silbermedaille der Bibl. nationale mit einer den Cult der Magier aus dem Morgenland betreffenden Inschrift, ein Beitrag zur Archäologie der Amulette [13]). In einem andern sehr lehrreichen Aufsatz behandelt derselbe den durch M. Schwab in's Französische übersetzten Talmud-Tractat Aboda-Zara (Paris 1889), und stellt heraus, was man zur jüdischen und christlichen Culturgeschichte aus demselben gewinnen kann [14]).

Nicht minder rüstig ist Eug. Müntz, dessen grosser Geschichte der Renaissance ich hier gerne meine Huldigung darbringen würde, fiele sie in den Rahmen meines Referates. Hier kann ich nur der Fortsetzung seiner Untersuchung christlicher Mosaiken Italiens gedenken, welche er in der »Rev. archéologique« seit 1874 gibt (IX. enthält die Mosaiken von Siponte, 5. Jahrhundert, von S. Prisco bei Capua, von S. Maria di Capua, 5. Jahrhundert, Mosaik der Kathedrale von Capua, 12. Jahrhundert; desgleichen von Amalasonte, 5. Jahrhundert; desgleichen in der Kathedrale zu Vercelli; desgl. zu Olona, 8. Jahrhundert; desgl. im Battistero zu Albenga) und welche er in dem »American Journal of Archæology« II. Nr. 3 durch das Verzeichniss der verloren gegangenen Mosaiken Roms vom 4.—9. Jahrhundert vervollständigt hat.

Das Louvre besitzt unter seinen Sculpturen eine Anzahl zum Theil aus Italien (wie der bekannte Sarkophag der Livia Primitiva), zum Theil aus Frankreich oder aus Algerien stammender Christiana: Sarkophage, Reliefs, Epitaphien, welche gegenwärtig im Saal XXXVIII. Nr. 3255—3328 vereinigt sind und welche der neue »Catalogue sommaire des Monuments de Sculpture exposés hors vitrines«, Paris 1890, verzeichnet.

W. Fröhner erweist seine nirgend versagende Gelehrsamkeit u. a. in den kleinen uns hier angehenden Abhandlungen über den Handschuh als Symbol auf byzantinischen Münzen, in seinen »Variétés numismatiques« [15]). Man kann den Wunsch nicht unterdrücken, das Gebiet unserer Disciplin öfter durch einen so hervorragenden Archäologen betreten zu sehen.

Einer spätern Epoche gehört im Allgemeinen die Thätigkeit des Generaladministrators der Nationalbibliothek, Herrn Léop. Delisle, dessen stupende Gelehrsamkeit auf allen Gebieten mittelalterlicher Schriftkunde die ganze Ge-

---

[12]) Ders., A propos d'une gravure sur bois du Terence de 1493. Paris 1891.

[13]) Ders., Sur une médaille d'argent de la Bibl. nationale (Extr. de la Revue numatism. 1891). Paris 1891.

[14]) Ders., Le Talmud de Jérusalem etc. (Extr. du Journ. des Savants, Mai 1890). Paris 1890. 4°.

[15]) W. Fröhner, Le Gant dans la Numismatique byzantine. — Ders., Variétés numismatiques (Extr. de l'Ann. de la Soc. de Numism. 1890). Paris 1890.

lehrtenwelt bewundert. Seine letzten, unseren Gegenstand streifenden Studien berühren die Ikonographie. Es existirt eine Kategorie von Werken der Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts, welche als Bilderbücher zur Erbauung und Belehrung der Kinder und Laien zu betrachten sind: Delisle widmet diesen Büchern zum erstenmale eine an mannigfachen Resultaten ergiebige Untersuchung [16]. Verwandt damit ist die kleine Studie über eine Handschrift des 15. Jahrhunderts, welche dem Fürsten Don Carlos von Viane (um 1458) gehört hatte [17].

Der Hauptvertreter der christlichen Alterthumsforschung in Frankreich nach der litterarischen Seite, Herr L. Duchesne, dessen Aufnahme in die Académie des Inscriptions et belles-lettres kürzlich so sympathisch begrüsst wurde, hat uns von dem zweiten Bande seiner Ausgabe des Liber Pontificalis drei Lieferungen (IV, V, VI) gebracht, während die VII. und damit der Schluss des monumentalen Werkes unter der Presse ist. Ich behalte mir vor, darauf später zurückzukommen: in erster Linie geht die Publication ja weit mehr die christliche Litteraturgeschichte als unsern Gegenstand an; indessen steht das Pontificalbuch in so nahen Beziehungen zu demselben, dass alle die Entstehung und Ausbildung desselben angehenden Untersuchungen auch für das monumentale Gebiet in Betracht kommen.

Von Prof. Duchesne ist ausser den unten zu erwähnenden Beiträgen zu den »Mélanges« noch die Beschreibung altchristlicher Denkmäler (eine Taufkufe, Rest eines Altars, eines Tisches und Epitaphes etc. aus der Sammlung Alaoni in Tunis zu nennen [18].

Einer der tüchtigsten Mitarbeiter aus der Duchesne'schen Schule ist Herr P. Batifoll, dessen Namen unsere Leser bereits kennen. Er hat sich in den letzten Jahren eingehend mit der Geschichte der vaticanischen Bibliothek beschäftigt: als Resultate seiner Studien sind die Schriften über die Vaticana zur Zeit Pauls III. bis auf Paul V. [19] und die Abtei San Rossano zu nennen [20]. Beide, namentlich die letztere, sind sehr werthvolle Beiträge zur Geschichte des mittelalterlichen Bücherwesens, wobei selbstverständlich für diejenige der Buchmalerei eine Menge nützlicher Notizen abfallen.

Gehen wir zu systematischen Darstellungen über, so ist vor Allem der grossen und prächtigen Publication Louis de Farcy's zu gedenken, durch welche sich ausser dem Autor auch die Verlagshandlung Belhomme in Angers

---

[16]) Léopold Delisle, Livres d'Images destinés à l'Instruction religieuse et aux exercices de piété des laïques (Extr. de l'Hist. litt. de la France, XXXI). Paris 1890. 4°.

[17]) Ders., Un Livre de la bibliothèque de Don Carlos, prince de Viane. Lille 1891.

[18]) Collections du Musée Alaoni, publiées sous la direction de M. R. de la Blanchère. Paris 1890. I. Monuments du culte chrétien.

[19]) Pierre Batifoll, La Vaticane de Paul III à Paul V d'après des documents nouveaux (Petite Bibliothèque d'art et d'archéol.). Paris 1890.

[20]) Ders., L'Abbaye de Rossano. Contribution à l'histoire de la Vaticane. Paris 1891.

ein namhaftes Verdienst erworben hat [21]). Es stellt sich neben die grosse »Histoire générale de la Tapisserie«, welche Guiffrey, Müntz und Pinchart bearbeitet haben. Nur ist das Object der Darstellung viel mannigfaltiger und berührt in noch höherem Grade die kirchliche Kunstarchäologie. Liturgische Gewänder aller Art, Caseln, Pluvialien, Cappen, Stolen, Manipeln, Sudarien, Infuln u. s. f. sind die kirchlichen Gegenstände, an welchen sich die Broderie im engern Sinne versucht hat. Das in drei Lieferungen jetzt vollständig vorliegende Werk bietet ausser ca. 100 in den Text eingeschobenen Abbildungen 145 Tafeln in Lichtdruck. Die Ausführung der Illustrationen ist durchweg vortrefflich; der Text behandelt die abgebildeten Denkmäler wesentlich nach ihrer technischen und praktischen Seite, untersucht die verschiedenen Gattungen des Stiches und der Stickerei und die Anwendung derselben als Decorationsmotive. Die specifisch archäologische und liturgische Betrachtungsweise tritt in den Hintergrund. Hat Verfasser sich auch einige der wichtigern Denkmäler entgehen lassen (dahin gehören z. B. die liturgischen Gewandstücke aus S. Blasien und Säckingen, welche demnächst im dritten Bande meiner Badischen Kunstdenkmäler zur Veröffentlichung gelangen, bezw. soeben schon im zweiten Bande meiner Christl. Inschriften des Rheins publicirt sind), so hat er uns doch eine Sammlung geschaffen, welche geradezu als ein Urkundenbuch für diesen Zweig der Kunst und Kunsttechnik zu bezeichnen ist. Etwas Aehnliches müsste nun für die frühern Jahrhunderte unternommen werden.

Die Geschichte der christlichen Kunst in den zehn ersten Jahrhunderten versuchte der Pariser Abbé F. R. Salmon zu schreiben [22]). Weder von der Seite der Archäologie, noch von derjenigen der Kunstgeschichte war der Verfasser zu einem solchen Unternehmen hinreichend vorbereitet. Man kann die Kühnheit nur belächeln, welche eine christliche Kunstgeschichte des ersten Jahrtausends zu schreiben unternimmt, ohne eine Ahnung von der Thätigkeit der deutschen Kunsthistoriker auf diesem Gebiet und von den verschiedenen sich hier bietenden Problemen zu besitzen. Solche Bücher, von Dilettanten geschrieben, taugen höchstens für den Lesetisch gebildeter Frauen.

Zwei Versuche einer systematischen Behandlung der christlichen Ikonographie liegen aus den zwei letzten Jahren vor. Der in unsern Berichten oft erwähnte Canonicus Mgr. Barbier de Montault in Poitiers hat einen umfangreichen Traité d'Iconographie chrétienne gebracht [23]), welcher, nach den Notions générales die Ikonographie und Symbolik der Zeiten, der Naturerscheinungen, Elemente und des Menschen, seiner Tugenden und Laster; die »Trionfe«, die Sacramente; Künste und Wissenschaften; die Gesellschaft; Engel und Dämonen; Gott; altes Testament; die heidnische Welt; Christus,

---

[21]) Louis de Farcy, La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après des speciments authentiques et les anciens Inventaires. Trois fascicules. Angers, Belhomme 1890—92. Grossfolio.

[22]) F. R. Salmon, Histoire de l'Art chrétien aux dix premiers Siècles. Lille 1891. 8°.

[23]) X. Barbier de Montault, Traité d'Iconographie chrétienne. Orné de 39 planches comprenant 394 dessins par H. Nodet. 2 voll. 8°. Paris 1890.

Maria, die Apostel, die Evangelisten und Doctoren, die Heiligen etc. behandelt. Quellen werden nirgends angegeben; ein Einblick in die Wandlungen der kirchlichen Kunstsymbolik, in den Charakter der verschiedenen Epochen derselben, eine Veranschaulichung der tiefgreifenden Verschiedenheit altchristlicher und mittelalterlicher Symbolik wird nicht gewährt. Der Verfasser hat offenbar mehr für ein grosses Publicum als für die gelehrte Welt geschrieben. Von Seite der Kritik ist sehr viel zu sagen, z. B. zu II. 441 zu der merkwürdigen Definition von »Gnostiker«; II. 444 zu dem Capitel über den Baphomet der Templer. Bei all dem bleibt bestehen, dass die ausgebreiteten Kenntnisse des Verfassers eine Menge nützlichen Materials zusammengebracht haben.

Kürzer, aber von entschieden wissenschaftlicherem Bestreben getragen, sind die von dem Redactionssecretär der »Revue de l'art chrétien«, Herrn Cloquet herausgegebenen »Elemente der christlichen Ikonographie«[24]), welche nach einer allgemeinen Orientirung über den Gegenstand den Stoff nach folgenden Rubriken abhandeln: Gott, die Dreifaltigkeit und ihre drei Personen, Maria, die Engel und Heiligen, die Propheten und Patriarchen, Allegorieen und Personificationen, Elemente u. s. f., Thiere und Pflanzen. Leider sind auch hier ganz moderne Anschauungen und Embleme berücksichtigt, welche mit der alten Kunst nichts zu thun haben, z. B. le saint coeur de Marie, S. 145. Das Material ist nicht immer ersten Quellen entnommen, indessen vielfach recht brauchbar. Das Buch ist im Wesentlichen aus den früher hier angezeigten Artikeln der »Revue de l'art chrétien« entstanden.

Der Geschichte der älteren Baukunst dienen die Untersuchungen R. de Lasteyrie's über die alte S. Martinskirche zu Tours, welche in den letzten Jahren mehrfach die Archäologen beschäftigte[25]), auch in Deutschland, wo Dehio dieselbe besprochen hat[26]). Der Graf de Lasteyrie legt zunächst das Ergebniss der Ausgrabungen von 1860—87 vor und gelangt zu dem Schlusse, dass die von Quicherat, Chevalier und Dehio vertretene Ansicht, als liege in den nun aufgedeckten Fundamenten der Bau des Bischofs Perpetuus (5. Jahrhundert) oder gar des B. Briccius (412) vor, unhaltbar sei, und keine der uns erhaltenen Apsiden über die Mitte des 9. Jahrhunderts hinaufgehe. Die baugeschichtlichen Erörterungen, welche diese zunächst den schriftlichen Ueberlieferungen entnommene Behauptung stützen, sind sehr beachtenswerth und können künftighin bei Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Kirchenbaues in Frankreich zwischen 500—900 nicht mehr bei Seite gelassen werden. Die bisherige Annahme der meisten Archäologen, dass erst seit dem karolingischen Zeitalter der an das Transept oder das Langhaus sich direct anschliessenden Apsis ein ein- oder mehrjochiger Chorraum vorgelegt wird und dass noch später (Viollet-le-Duc und Lenoir nehmen an,

[24]) L. Cloquet, Élements d'Iconographie chrétienne. Types symboliques. Lille 1890.

[25]) R. de Lasteyrie, L'Église Saint Martin de Tours. Étude critique sur l'histoire et la forme de ce monument du V au XIe siècle. (Extr. des Mém. de l'Acad. des Inscr. XXXIV, 11.) Paris 1891. 4°.

[26]) Dehio, Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. 1889, X, 13 f.

seit dem 10. Jahrhundert) erst der Chor mit der Apsis beginnt, mit einem Seitenschiff umgeben zu werden, in welches die Nebenapsiden der Langhausabseiten sich öffnen — diese Annahmen wurden auch durch die vorliegende in jeder Hinsicht musterhafte Untersuchung bestätigt.

Gleiches Lob muss man der Schrift des Pariser Universitätsbibliothekars Mortet über die Pariser Kathedrale und das alte bischöfliche Palatium der französischen Hauptstadt spenden [27]). Auch hier begegnet man der nämlichen Sicherheit der Methode, wie sie allein durch das Zusammenwirken sorgfältiger archivalischer Forschung mit zuverlässiger Bauanalyse erzeugt wird. Ich mache auch auf die Ausführungen über den Werth der mittelalterlichen Bezeichnungen magister, magister operis, magister lathomus (S. 56 f.) aufmerksam.

Von andern Specialuntersuchungen seien noch hervorgehoben: diejenige des Abbé J. J. Bargès über einige ältere Altäre Frankreichs [28]), die für die Ikonographie des Mittelalters ergiebige Studie Alb. de Méloizes' über die von Cahier und Martin seiner Zeit nicht beschriebenen, nach dem 13. Jahrhundert entstandenen Glasmalereien der Kathedrale zu Bourges [29]).

Unter den für uns in Betracht kommenden Zeitschriften nimmt die »Revue de l'art chrétien« immer die erste Stelle ein; man kann ihr das Zeugniss nicht versagen, dass sie ihre Aufgabe im Ganzen vortrefflich löst und dass gerade die letzten Jahrgänge energische Fortschritte zeigen, den Dilettantismus abzustreifen und namentlich dem kritischen und bibliographischen Theile möglichste Vollständigkeit zu geben. Aus den letzten zwei Jahrgängen seien hervorgehoben: Bd. XXXIII. 1. De Rossi über die Glocke aus dem 9. Jahrhundert zu Canino (Uebersetzung der Rep. XIII. 455 erwähnten Abhandlung). — 6. Montaiglon Sammlung einiger versificirter Inschriften des Mittelalters. — 16. Didelot über Reliefs der romanischen Zeit; u. a. interessant die Darstellung der Kreuzigung aus Gigors mit der nach Oben auslaufenden Form der Kreuzarme. — 39. Barbier de Montault über ein Andachtsbild der Coll. Piolant zu Poitiers. — 53. Derselbe: Fortsetzung der Publication der Kircheninventare. — 96. De Lasteyrie über eine Madonnenstatue Germain Pillons in der Kirche de la Couture zu Mans. — 109. Fortsetzung des Artikels von Didelot, werthvolle Beiträge zu den Bestiarien des Ma's. — 122. Pron, Zeichnungen und Gemälde des 11.—13. Jahrhunderts (u. a. Philipp I. und sein Hof). — 129 f. Esperandieu, Uebersicht der Publicationen auf dem Gebiet der altchristlichen Epigraphik (sehr verdienstlich). — 134. Delattre, altchristliche Lampen aus Tunis. — 194. Weale, Der Bucheinband im Ma. — 200. Guiffrey, Die Teppiche der Pariser Kathedrale. — 124. Barbier de Montault über den Cult des hl. Joh. Bapt. in Rom. — 281. Müntz, Die von den Päpsten des 14.—16. Jahrhunderts vertheilten Ehrendegen. — 297. De Mély über das Kreuz der ersten Kreuzfahrer. — 307. Barbier de

---

[27]) V. Mortet, Étude hist. et archéol. sur la Cathédrale et le Palais episcopal de Paris du V[e] au XII[e] siècle. Paris 1888. 8°.

[28]) Bargès, Notice sur quelques autels chrétiens du moyen-âge. Paris 1890.

[29]) A. de Méloizes, Les Vitraux de la Cathédrale de Bourges. Paris 1890.

Montault, Ikonographie der hl. Agnes. — 359. De Baye über ein russisches Kreuz des Dmitrii Dunskoi (14. Jahrhundert). — 361. Bethune über Wandmalereien in S. Bavon zu Gent. — 373. Favart, Kirchenschätze der Reimser Diöcese, 1690. — 380. Glinka über die Bronzethüren der Kathedrale von Gniezno in Polen. — 455. Pit über die Arbeiten in Kupfer in den Niederlanden (14.—15. Jahrhundert). — 471. Verhaegen über heraldische Kunst.

Jahrgang XXXIV (1891): 1. Helbig über und gegen E. Müntz' Darstellung der Renaissance und des Verhältnisses der Päpste zu ihr. — 22. 207—363. Mordtmann, Topographie des alten Constantinopel: ein höchst beachtenswerther Aufsatz, der, unterstützt durch eine Reihe von Illustrationen, zum erstenmale ein anschauliches Bild des altchristlichen Byzanz in den Tagen des Theodosius und Justinian gibt. — 39. 296. Delattre, Christliche Lampen aus Karthago. — 91. Mély über die Gewänder des hl. Thomas von Canterbury in Lisieux. — 104. Laroche, Ikonographie des hl. Nikolaus. — 384. Gruyer, Monographie der Kathedrale von Ferrara: die erste Darstellung dieses hochinteressanten Baues, bei der zu meinem Bedauern nur die die Front der Kathedrale schmückende Inschrift eines Kölner Künstlers nicht reproducirt ist. — 405. Ledien über die Livres d'heures des 14. Jahrhunderts. — 183. Müntz, Die Künste am päpstlichen Hof im 14. Jahrhundert. Gründungen Gregors XI. in Avignon. — 201. Avril über Protection der Künste und Unterricht in denselben.

Aus dem »Bulletin monumental« (VIe sér., tome VIe 1890) seien erwähnt: 218. De Rivière's Inschriften des Mittelalters u. s. f. aus Roussillon. — 236. Lefort über Sculpturen des 11.—16. Jahrhunderts. — 240. Ueber die Magistri operum im Dauphiné. Eine Urkunde aus der Zeit Karls VII. bis Ludwig XI. zählt die Obliegenheiten der Magistri operum Dalphinalium auf, welche hier als reine Cassenbeamte erscheinen! — 243. Beaurepaire über Aufdeckungen in der Kirche von Savigny bei Coutance. — 252. De Barthélemy über figurirte Bodenplatten des 13. Jahrhunderts. — 295. Dion, Einführung der Gothik in Italien durch die Cistercienser. — 326. De Lancière über eine Dedicationsinschrift der Kirche Vera Cruz in Segovia. — 332. Anthyme Paul über die Anfänge der Gothik, aus Anlass des Gonse'schen Werkes. — 363. Nodet über romanische Kirchen der Charente-Inférieure. — 446. Barbier de Montault, Ikonographie der Kirche von Fontgombaud.

Die »Mélanges d'archéologie et d'histoire«, welche die École française de Rome« unter der einsichtsvollen und wohlwollenden Leitung Geffroy's herausgibt, fährt fort, auch den christlichen Alterthümern Rechnung zu tragen. Jahrgang X (1890) bringt in Lieferung III—V weitere Beiträge L. Duchesne's zur Topographie des mittelalterlichen Rom, speciell über die den Aventin betreffenden Legenden; Diehl bespricht byzantinische Denkmäler in Calabrien, so die Kirchen S. Marco zu Rossano, S. Maria del Patir bei Rossano, S. Severina, Catanzaro, Reggio; Edm. Le Blant gewisse von den Alten in abditis locis vor den Christen versteckte Statuen, wie die der capitolinischen und der melonischen Venus und des Hercules Mastai; ein

interessanter Beitrag zur Geschichte der Beziehungen der untergehenden Volksreligion zu dem Christenthum. — Für die christlich-africanischen Denkmäler beachtenswerth ist der Bericht der Herren Audollent und Letaille über ihre epigraphische Mission in Algerien; so wird S. 406 ein Sarkophagrelief aus Cherchell mitgetheilt, welches uns ausser den drei Jünglingen im Feuerofen die Anbetung der Magier mit drei Kameelen und mit einer hinter dem Sessel der Madonna stehenden Figur (Joseph?) zeigt. Unter den Inschriften, welche die beiden Forscher zum erstenmal bringen, befinden sich auch christliche, S. 441, wie die sehr interessante, seither bereits durch Duchesne in den Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr. 1889, 417 erörterte Memoria von Tixter mit dem die Reliquien vom hl. Kreuz, von Petrus und Paulus etc. erwähnenden, die Martyrer Victorinus und Miggin feiernden Inschrift:

☧ *Memoria sa(n)cta. — Victorinus Miggin, septimu(m) idus sept(e)m(b)r(es), ôdo et dabulail, de lign(o) crucis, de ter(ra) promis(si)onis ub(i) natus est C(h)ristus, apostoli Petri et Pauli, nomina m(a)rt(y)rum Datiani Donatiani C(y)priani Nemes(i)ani [C]itini et Victo[ri]as. An(n)o prov(inciae) (tr)ecentivi(g)es(imo). — Posuit Benenatus et Pequarla.* Ich mache auf die an diese Inschrift geknüpften Erörterungen der Inventio s. Crucis und der Einführung von Kreuzreliquien in Africa aufmerksam. — Bemerkenswerth sind auch die Titel, welche mit *nomen marturis* eingeleitet werden (S. 425 f.) und die Inschrift S. 590: A ☧ ω *sanctissime Meggeni,* wo das Vorkommen von *sanctissimus* für die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts sehr auffallend ist. — Ebenso finden wir S. 535 eine *Memoria sa(n)cti Montani.* Lässt sich daraus abnehmen, dass die Bezeichnung von Sanctus im heutigen Sinne = »heilig« sich zuerst im christlichen Africa eingebürgert hat? S. 562 ist die Form des Kreuzes auf dem Steine des Arcentius Diaconus zu beachten. — 589. Duchesne, »Le dossier du Donatisme«. Ausserordentlich belangreiche Untersuchungen zur Geschichte der africanischen Kirche und ihrer Alterthümer im 4. Jahrhundert. — Jahrgang XI (1891 [3]): Diehl gibt weitere Nachricht von byzantinischen Denkmälern in Calabrien etc.; so zunächst von den Einsiedlergrotten und unterirdischen Capellen in der Umgegend von Tarent. — 79. Delattre bringt einige christliche Inschriften auf geschnittenen Steinen, so zwei Abraxe und einen schwarzen elliptischen Stein mit IXΘYC. — Für die Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts sind die Mittheilungen S. 133 f. über die im Besitz des Architekten Hippolyte Destailleur befindlichen Handzeichnungen, Pläne u. s. f. des Fra Giocondo (st. c. 1521) u. a. zu beachten. — Sehr interessant für die Geschichte der Basilika sind ferner die von Gsell S. 179 mitgetheilten Ausgrabungen zu Tipasa und die Basilika der hl. Salsa. — 201. Camille Enlart über die Abtei S. Galgano bei Siena. — 261. R. de Lasteyrie über eine um 1889 in Rom gefundene Bronzeplatte, in welcher ein Pendant der seiner Zeit von Bethune und Frimmel publicirten Schüsseln aus Gent und Königsberg erkannt wird.

Die »Revue archéologique« brachte ausser den bereits berührten Aufsätzen Edm. Le Blant's noch Deloche's weitere Studien über Stempel und Ringe der merovingischen Epoche (1890, 3e sér., XV. 177. 321 f.) und

eine Besprechung oben erwähnten Basreliefs mit Joseph aus Cherchell, durch Waille (eb. 214).

Das »Bulletin critique« hat nicht minder fortgefahren, auch die altchristlichen und mittelalterlichen Antiquitäten zu berücksichtigen. Ich erwähne aus Jahrgang XI (1890) die Besprechungen der mittelalterlichen Numismatik Blanchets (A. de Barthélemy), der Almer-Dissard'schen Lyoner Inschriften (Thédenat), der Reusen'schen »Élements d'Archéologie« (A. Bouillet); aus Jahrg. XII (1891): Beurlieur über Rocheblave's Essai sur le Comte de Caylus; Héron de Villefosse über W. Helbig's Führer; V. Müller über Reichensperger.

III.

Russland. So vielgestaltig, reich und achtunggebietend die von den glänzenden Namen der Le Blant, Duchesne, Delisle, Lasteyrie, Müntz und ihren Freunden und Schülern vertretene französische Wissenschaft auf dem uns hier beschäftigten Felde dasteht, so arm erscheint England in diesen letzten Jahren, wo die gelehrte Thätigkeit eine andere Richtung einzuschlagen scheint, ganz abgesehen von der unbestreitbaren Thatsache, dass auf den meisten Gebieten der Geisteswissenschaften die englische Litteratur in den letzten fünfzehn Jahren einen entschiedenen Rückgang genommen hat. Um so merkwürdiger ist, im Gegensatze dazu, die zunehmende Betheiligung Russlands an unserer Disciplin. Von Professor Kondakoff's grossem Werke über die byzantinische Kunst ist seither der lang erwartete zweite Band ausgegeben worden: ich hoffe, in meinem nächsten Jahresbericht diesen Band eingehender besprechen zu können. Unterdessen hat sich auch ein anderer verdienter russischer Forscher, den unsere Leser bereits kennen, über die byzantinische Frage vernehmen lassen. Aus Anlass der gleich zu erwähnenden, Strzygowskischen Studie über das Edschmiadzin-Evangeliar hat Herr Tikkanen sich über den Zusammenhang der römischen bezw. abendländischen und griechischen Kunst der frühchristlichen Epoche, dann über die im Uebergang zum Mittelalter nachzuweisenden Schulen der Elfenbeinsculptur ausgesprochen [30]. Ich stimme dem gelehrten Finnländer vollkommen bei, wenn er die sehr verständige Bemerkung macht, dass wir von der altbyzantinischen Plastik noch viel zu wenig wissen, um bereits zu einer Aufstellung von Schulen oder Gruppen übergehen zu können. Ebenso darin, dass ein Monument, wie das Holzrelief von El Muallakah in Kairo beweist, wie falsch noch Schnaase urtheilte, als er (III, 581) den Satz aufstellte: die Aeusserungen einer derben Roheit schlössen byzantinischen Ursprung aus — eine Behauptung, welche ebenso hinfällig ist als jene, ebenda aufgestellte, dass die in Bewegungen und Motiven vorherrschenden antiken Reminiscenzen auf Italien und die früheren Jahrhunderte des Mittelalters hinwiesen: das ist allein durch die Wandgemälde der Reichenau als unhaltbar erwiesen. Ich bemerke übrigens, dass weder Tikkanen noch ein anderer der Fachgenossen, welche in den letzten Jahren über diese Dinge geschrieben, das bekannte Elfenbeinrelief des Trierer Domes

[30]) Tikkanen, L'Arte cristiana antica e la scienza moderna (Estr. dall' Archivio storico dell' arte IV, 5). Roma 1891. 4⁰.

angezogen haben. Ich habe bereits im Jahre 1868 den byzantinischen Ursprung des Werkes behauptet, und Alles, was wir seither über byzantinische Kunst des 5. Jahrhunderts (ich spreche nicht von der nachjustinianischen) gelernt haben, konnte diese auch durch die neuesten Phantasien des P. Beissel nicht erschütterte Ansicht nur bestätigen.

Die bisher über das Verhältniss der occidentalischen und byzantinischen Kunst im frühesten christlichen Alterthum aufgestellten Behauptungen sind einstweilen noch keineswegs über den Werth von Hypothesen erhoben worden. Das einseitige Studium der stilistischen Seite hat keine sichern und unangreifbaren Resultate geliefert: solche dürfen nur von fortgesetzter Publication der Denkmäler und daran anzuknüpfendem vergleichendem Studium sowohl der ikonographischen als der stilistischen Seite erwartet werden.

Ueberaus rege ist dann Kondakoff's Thätigkeit in Veröffentlichung neuer Denkmäler gewesen. Dem zweiten Bande seiner russischen Alterthümer (s. Repert. XII, 423, XIII, 462) ist jetzt ein dritter gefolgt, welcher die Alterthümer aus der Zeit der Völkerwanderung bringt [31]. Ein grosser Theil der hier gebotenen Denkmäler gehört seinem Charakter nach noch der prähistorischen Culturepoche an, aber manches ist doch auch im Hinblick auf die später in jenen Ländern auftretende christliche Kunst stilistisch wie typisch bereits beachtenswerth. Nur christliche Denkmäler fasst eine andere Publication Kondakoff's ins Auge, welche die kirchlichen Alterthümer der Klöster und Kirchen Grusiens illustrirt [32]. Das Material, welches hier in 87 guten Textillustrationen zur Veröffentlichung gelangt, dürfte wohl ausschliesslich unedirt sein. Es ist namentlich für die Entwickelung des Christus- und Madonnentypus durchaus beachtenswerth. Geht aus allem, was Herr Kondakoff hier vorlegt, der innige Zusammenhang der grusischen mit der griechischen Kunst hervor, so liegen andererseits in dem Gebotenen zahlreiche Belege dafür, dass mit der theilweise auf Rumohr zurückgehenden völlig abschätzigen Beurtheilung der byzantinischen Kunst des Mittelalters definitiv zu brechen ist. Ich verweise dafür namentlich auf einige der hier reproducirten Christusbilder und u. a. auch auf den Nr. 51 abgebildeten hl. Georg.

Nach Kondakoff's vielseitiger Thätigkeit, von der wir, wie es scheint, demnächst neue Ergebnisse anlässlich seiner Reise nach Palästina und Arabien zu gewärtigen haben, ist der Arbeiten Pokrowski's zu gedenken. Derselbe hat bereits vor mehreren Jahren in einem schönen Bande die Miniaturen eines

---

[31]) Русскія Древности въ Памятникахъ Искусства, Издаваемыя Графомъ И. Толстымъ и Н. Кондаковымъ. III. Древности временъ Переселенія Народовъ. (Russ. Alterth. und Kunstdenkmäler, herausg. von Tolstoi und Kondakoff. III. Liefg. Alterthümer aus den Zeiten der Völkerwanderung. Mit 185 Zeichnungen im Text. St. Petersburg 1890. 4°.)

[32]) Опись Памятниковъ Древности въ Нѣкоторыхъ Храмахъ и Монастыряхъ Грузіи etc. (Beschreibung der Baudenkmäler und Kunstwerke in einigen Kirchen und Klöstern Grusiens, zusammengestellt auf hohen Befehl von dem Prof. der St. Petersburger Universität Kondakoff; die griechischen Inschriften gelesen und erklärt von Dimitri Bakraze. St. Petersburg 1890. 4°.)

dem 12. Jahrhundert angehörenden Evangeliars des Gelatski-Klosters herausgegeben, unter denen die Darstellungen der Ascensio Domini, der Verklärung, der Geburt des Herrn, des Abendmahls, Lazarus, des im Schifflein schlafenden Herrn (die ikonographische Behandlung ganz ähnlich wie auf der Reichenau; es finden sich auch die Windgötter), der Tanz der Herodias, Verkündigung und Darstellung im Tempel, Kreuzigung und Kreuzabnahme — alles in verhältnissmässig lebhafter Dramatik — bemerkenswerth sind [33]). Seine neueste Publication beschäftigt sich mit den Wandgemälden der griechisch-russischen Kirchen [34]). Die 27 Lichtdrucktafeln stellen durchgehends Wandgemälde des hohen Mittelalters dar, unter denen ich hervorhebe: die Madonnen- und Apostelbilder; die Scenen aus dem Leben, besonders der Jugend des Herrn (mit Benutzung der Apokryphen); ein hochinteressantes jüngstes Gericht (Taf. V); Michael mit der Seelenwaage; der König des Höllenreiches sitzt, eine als nacktes Kind geschilderte Seele auf dem Schoosse, auf einem greifartigen Ungeheuer, in dessen Rachen ein Verdammter hängt; die Apostel sitzen ähnlich wie auf der Reichenau auf einer Art von Chorstühlen neben dem Rex gloriae, der zwischen Maria und Johannes Bapt. erscheint; Geburt und Taufe Jesu; die himmlischen Chöre; die Liturgia coelestis (Taf. 14. 18, durchaus anzuziehen zu der von mir in meiner Erklärung der Camera della Segnatura, Rassegn. naz. 1890, gegebenen Deutung der Disputa); die Kreuzigung Christi (in ausgeprägtem Naturalismus, Taf. 20); ein höchst merkwürdiger Spaziergang durch die Hölle (Taf. 27).

Man kann nur wünschen, dass die russischen Forscher fortfahren, in ähnlicher Weise die Schätze ihrer alten Kunst aufzuschliessen; freilich kann man auch den Wunsch nicht unterdrücken, es möchten dieselben sich bei der Publication ihrer Entdeckungen eines Idiomes bedienen, welches die sofortige Verwerthung ihrer Arbeiten dem weitaus grössten Theile der Fachgenossen erst möglich macht. Früher war das bekanntlich auch die Regel: es wäre im Interesse des internationalen Austausches nur zu beklagen, wenn Rücksichten politischer Natur die russischen Collegen nöthigen sollten, sich der Benutzung der französischen, deutschen oder englischen Sprache zu enthalten.

(Schluss folgt.)

Freiburg i. Br., 29. Dec. 1891. *F. X. Kraus.*

Julius von Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. (Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften in Wien, phil. hist. Cl., Bd. CXXIII, II.) Wien, Tempsky, 1891.

In der Methode der kunsthistorischen Forschung auf den beiden Gebieten, die in Charakter und Ueberlieferung der Monumente wie der Art der

---

[33]) Миніатюрч̆і Евантелія Гелатскаго Монастъіря XII Вѣка. Л. Покровскаго u. s. f. (Miniaturen der Evangelien des Gelatski-Klosters, 12. Jahrhundert; von A. Pokrowski. Mit 18 Abbildungen. St. Petersburg 1887. 8°.)

[34]) Стѣнныя Росписи въ Древнихъ Храмахъ Греческихъ и Русскихъ. Н. Покровскаго. (Wandgemälde in den alten griechisch-russischen Kirchen. Von Pokrowski. Moskau 1890 4°.)

litterarischen Quellen, auch in den relativen Zahlenverhältnissen der beiden zu einander, die grösste und engste Verwandtschaft zeigen, auf den Arbeitsfeldern der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunstgeschichte, hat sich seit zwei Jahrzehnten ein bemerkenswerther Unterschied ausgebildet, der eben die Heranziehung und Ausnutzung der beiden angeführten Gattungen von Quellen betrifft. Während in der altchristlichen Kunst die Klasse der litterarischen Quellen nach allen Richtungen hin ausgebeutet worden, zum grossen Theil unter dem Einfluss der theologischen Vorbildung der Einzelforscher, und vor allem zur Denkmälerinterpretation und ikonographischen Erklärung im weitesten Umfang herangezogen wird, während hier die stilkritischen Fragen gegen die Streitpunkte über die verschiedene Interpretation zumal in den letzten Jahren immer mehr zurückgetreten sind, hat die frühmittelalterliche Kunstgeschichte den Nachdruck eben auf diese Stilvergleichung und Denkmälerkritik gelegt und ist aus dieser Betrachtungsweise heraus zur Aufstellung der grossen Linien für die historische Auffassung der in Frage stehenden Jahrhunderte gelangt. Die litterarischen Quellen sind dadurch allerdings zu kurz gekommen. Hier ist zum grossen Theil mit dem Erbe Fiorillo's, Schnaase's, Émeric David's weiter gewirthschaftet worden. Die Unlust, an eine erneute Durchforschung der Quellen heranzugehen, hatte freilich einen gewichtigen Grund auch im Mangel genügender Publicationen — die Heranziehung der lateinischen Dichter des karolingischen Zeitalters zur Interpretation der karolingischen Kunst ward überhaupt erst durch die Dümmler'sche Ausgabe ermöglicht — sofort wies aber auch Springer auf den hohen Wert dieser Gedichte als Schriftquellen hin. Erst eine gelehrte Kunstgeschichte, die die Texte kannte und die Denkmäler vernachlässigte — jetzt eine intuitive Kunstgeschichte, die die Denkmäler kennt und sich nicht um die Schriftquellen kümmert. Nur aus der innigsten Verschmelzung beider kann eine historische Bewältigung geboren werden. On peut au moins essayer, meint Ramé in einem Vortrag, den er 1882 in der Sorbonne gehalten, si de ce contrôle réciproque ne sortirait pas quelque lumière nouvelle sur la marche et le développement de l'art.

Julius von Schlosser, bisher durch eine fleissige Arbeit über die abendländischen Klosteranlagen des frühen Mittelalters bekannt, schliesst sich in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte den Worten und Grundsätzen Ramé's an. Eine Reihe eingehender und werthvoller Studien zur Geschichte der Kunst des 8. bis 10. Jahrhunderts, die zumal unsere Kenntniss der karolingischen Kunstentwickelung nach den verschiedensten Seiten hin bereichern, Paralipomena, Einzeluntersuchungen, die bei den Vorarbeiten und der Vorbereitung einer Sammlung der Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst (die in den Wiener Quellenschriften zur Kunstgeschichte demnächst erscheinen wird) von selbst absplitterten und sich ablösten. Auf Grund einer umfassenden Kenntniss der Schriftquellen, die mit philologischer Akribie eingeführt werden, und mit jener Freiheit in der Bewegung, Verbindung und Gegenüberstellung, die die völlige Herrschaft über den Stoff zeigt, giebt der Verfasser eine Reihe von Ausführungen zunächst über den Charakter der Schriftquellen selbst und dann an der Hand der Schriftquellen über die untergegangenen Kunstleistungen.

In der Einleitung wird der verschiedene Charakter der antiken Künstlerinschrift und des frühmittelalterlichen Titulus auseinandergesetzt, dann folgt eine längere mit dem Aufwande eines bedeutenden Scharfsinns vorgetragene Untersuchung über den Charakter der libri Carolini. Schlosser bestreitet den bilderfeindlichen Charakter der karolinischen Bücher, deren Spitze sich in einem fast ausschliesslich dogmatischen Streit wesentlich gegen die orientalischen Theologen gerichtet habe, er bestreitet dies im Gegensatz zu den Ausführungen Janitscheks, der in Bezug auf Umfang der Stoffe einen Gegensatz zwischen Karl und der Spätzeit Ludwigs des Frommen constatiert hatte. Wir werden nicht umhin können, diesen Gegensatz etwas einzuschränken, aber doch nur in dem Sinne, dass die praktische Durchführung der Feindseligkeit gegen gewisse bildliche Darstellungen unter Karl sehr gering war — der theoretische Gegensatz war entschieden vorhanden: bezeichnend genug ist der Umstand, dass Ludwig der Fromme gegen Claudius von Turin durch Bischof Jonas von Orleans eine Streitschrift abfassen liess, der doch nur die Consequenzen aus den libris Carolinis in der Praxis der bischöflichen Verwaltung gezogen hatte. Richtig ist aber, was Schlosser hier betont, dass den unter Karl vorkommenden scenischen Darstellungen in den libris Carolinis absolut keine Sonderstellung eingeräumt wird. Aachen besass in Palatium und Schlosscapelle wohl sicher schon in karolingischer Zeit einen ausführlichen Bilderschmuck — eine nähere zeitliche Bestimmung erscheint unmöglich; ganz sicher aber ward Ingelheim erst unter Ludwig dem Frommen vollendet und ausgemalt: der Ausdruck Einhards, der das inchoavit bestimmt dem consummavit gegenübersetzt, ist hier entscheidend (Einhard v. C. c. 17); ich habe früher in einer grösseren Abhandlung über den karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst IX, S. 54, 97) die Zeit der Entstehung näher auf 807 bis 819 zu fixieren gesucht.

Auslassungen über die Bauführung und die Baubehörden des frühen Mittelalters folgen, über die technischen Hilfsmittel, die Verwendung von Grundriss und Modell; die Stellung der Bauleiter zu den Architekten wird klar gelegt — was für Einhard übrigens schon durch Fr. Schneider in den Nassauer Annalen XII, S. 303 geschehen war. Eine eingehende Analyse der Palastbeschreibung von Farfa schliesst sich an, die bei ihrer für den Palastbau des frühen Mittelalters ausserordentlichen Bedeutung schon wiederholt für die Erklärung der merowingischen und karolingischen Profanbauten herangezogen worden ist. Auf der instructiven Tabelle, die die Lesarten der einzelnen Ueberlieferungen neben einander abdruckt, fehlen leider zwei Handschriften, die Schlosser unbekannt geblieben sind, Cod. 9742 der Kgl. Bibl. zu Brüssel, von C. P. Bock, das Rathhaus zu Aachen, Aachen 1853, S. 45, Anm. 1 abgedruckt — Bock hatte schon lange vor Schepps den Zusammenhang klargelegt — und Cod. 42 der Bibl. zu St. Omer, von mir in der Westdeutschen Zeitschr. 1890, S. 112, Anm. 220 publiciert. Schlosser kommt zu dem Resultate, der Compilator der lateinischen Version habe aus der griechischen Redaction der Acten des hl. Thomas die Anregung zu seiner Beschreibung

entnommen, diese aber mit Reminiscenzen eines einheimischen ihm vor Augen liegenden Palastes verknüpft. Rossi und Lanciani haben auf den Flavierpalast des Palatin geraten — viel weiter führt diese Hypothese nicht: das Schema ist das für den Palast der Spätantike allgemein gültige. Werthvoll sind die Erklärungsversuche der einzelnen Bezeichnungen — für ihre Anwendung auf cisalpinische Bauten dürften die althochdeutschen Glossen noch mehr herangezogen werden. Der Zusammenhang mit dem Orient, besonders Byzanz tritt nicht nur durch die Ableitung von dem griechischen Original hervor. Der Cod. bibl. Casanatens. B. IV. 18 macht zu trichorum den Zusatz: qui et syma dicitur; Cod. 42 zu St. Omer hat allein von allen Handschriften hier: triconum. Nun bringt Constantinus Porphyrogenitus, de caeremoniis ed. Reiske p. 781 die Erklärung: triconchum et sigma idem sunt. Syma ist aber aus sigma entstanden und sigma hiess ein Theil des Palastes von Byzanz (Πασπάτης, τὰ Βυζαντινὰ ἀνάκτορα, Athen 1885, p. 190). Hier ergiebt sich die directe Genesis eines Ausdrucks. Die Beschreibung des Palastes Kainourgion zur Erklärung der karolingischen Bauten heranzuziehen, wie dies Schlosser thut, erscheint mir indessen kaum annehmbar: ich bin der Ansicht, dass für den nordeuropäischen Palastbau in ziemlich ausgedehntem Maasse für die Technik das Vorbild der germanischen Holzarchitektur in Betracht kam, für die Gesammtanlage das Schema des germanischen Herrenhofes, wie es sich am deutlichsten in der angelsächsischen Cultur herausbildet und hier im 9. Jahrhundert in St. Augustines Abbey und dem Bischofspalast zu Canterbury sich darstellt — die Beschreibungen in den Chroniken von William Thorne und Thomas von Elmham ergänzen hier die erhaltenen Reste (diese publ. von Mackenzie, E. C. Walcott im Journal of the British archaeological association XXXV, p. 26). Was von Resten noch in Frankreich vorhanden, ist zusammengestellt von Martin Marville, Essai sur les châteaux royaux, villes royales ou palais du fisc des rois mérovingiens avec plans des vestiges de ces châteaux et de leurs annexes: Mém. de la soc. des antiquaires de Picardie, Bd. XXIII (mit 33 Taf.). Den Palast zu Vermeria, jetzt Verberie (Oise) beschreibt eingehend P. Carlier, Histoire du duché de Valois, Paris 1764, I, lib. II, p. 169.

In den Beiträgen zur inneren Ausstattung der altchristlichen Kirche sind die Bemerkungen über die Ikonostasis — jene Bilderwand in der Apsis der Basiliken — und die Tafelbilder bemerkenswerth, deren Schlosser eine ganze Reihe in der karolingischen Kunstaera nachzuweisen im Stande ist, darunter ausgedehnte Triptychen. Die Ikonostasis besteht heute noch in den russischen Kirchen, wie den Freunden des kleinen Fräuleins auch aus Hermann Bahrs Russischer Reise bekannt ist. Für die Entwickelung des frühmittelalterlichen Bilderkreises ist der zweite Abschnitt zur Geschichte der darstellenden Künste von besonderer Bedeutung. Im Anschluss an die Gemälde der Martinsbasilika in Tours wird der Cyclus von Bildern aus dem Leben des hl. Martinus in der alten Kathedrale zu Tours untersucht, der das Leben eines Heiligen schildert, der kaum siebzig Jahre früher aus dem Leben geschieden ist — und vier weitere legendarische Cyklen des frühen Mittelalters, auf dem Grabmal des hl. Corbinian im Dom zu Freising, auf dem Grabe des hl. Aldhelm in der

Klosterkirche zu Malmesbury, auf dem Silberaltar von S. Ambrogio in Mailand und auf einem Altar in der Othmarskirche zu St. Gallen. Für die Jugendgeschichte Christi kommen die Cyklen in Lüttich und Benedictbeuren in Betracht. Für die Geschichte der Miniaturmalerei ist der Nachweis Schlosser's von Interesse, dass der Münchener Codex aureus eine nahezu wörtliche Copie eines verloren gegangenen Alkuinevangeliars darstellt, dessen Tituli von Dümmler in den Poëtae latini I, p. 292 ediert sind. Dieser Nachweis ist um so wichtiger, weil dadurch eine ganze Reihe von Darstellungen schon der Zeit Karls des Grossen mit Bestimmtheit zugeschrieben wird. Hier giebt in der That die litterarische Quelle einen werthvollen Fingerzeig für die genaue zeitliche Fixierung. Nur verlockt das allzuleicht zur methodischen Ueberschätzung. Schlosser erwähnt, der Codex aureus sei jüngst »allerdings ohne rechte Gründe« von Janitschek nach Corbie gewiesen worden — er sieht einen weit schlagenderen Beweis für diese Zuweisung in den tironischen Noten am Schlusse des Künstlergedichtes in dem Codex, die eine Anrufung des St. Petrus erwähnen. Diese tironischen Noten — die übrigens schon geraume Zeit vor dem Erscheinen des Schlosser'schen Buches von Traube in der Wochenschrift für klassische Philologie 1890, 30. Juli ediert worden waren, nur dass dieser für L—de (Liutharde nach Schlosser) intercede liest, was allein einen Sinn giebt — besagten nun an sich gar nichts, einmal ist Petrus nicht allein Patron von Alt-Corbie, und dann wissen wir nicht, wann, wo und von wem die Noten eingetragen worden: der Codex kann selbst sehr gut eine Zeit in Corbie gewesen sein, ohne darum auch dort geschrieben zu sein. Die in die Augen springende stilistische Uebereinstimmung mit dem Psalter Karls des Kahlen in Paris, dem Gebetbuch in der Kgl. Schatzkammer in München, der Bibel von St. Paul und dem Sacramentar des Hrodadus, wie sie Janitschek in einer glänzenden Analyse durchgeführt hat, sind hier weit beweiskräftiger.

Auch in einem anderen Punkte der Polemik gegen Janitschek kann ich Schlosser nicht beistimmen. S. 170 Anm. leugnet er die nordisch-nationale Abkunft der fest umschriebenen Thiergestalten der merowingischen Initialornamentik und plaidiert für ihre antike Abkunft. In dieser Frage ist aber wohl zu trennen und zu specialisieren: jedes Generalisieren ist vom Uebel. Nur einzelne Gruppen von Thierfiguren werden aus der Antike übernommen: in der zweiten grossen Befruchtungsperiode der germanischen Kunst durch die antike — während des Aufenthalts der Gothen am schwarzen Meer — werden der Greif, der Löwe, der geflügelte Steinbock etc. aufgenommen, unter dem Einfluss antiker Vorbilder in der karolingischen Aera Bellerophon und Chimaera, Seedrachen und Tritonen. Das ist vor allem von ungarischen Archäologen, Henszlman, Lipp und Hampel nachgewiesen. An dem germanischen Ursprung von Fisch, Hund, Vogel kann dagegen seit den eingehenden Untersuchungen Sophus Müller's nicht mehr gezweifelt werden: Schlosser greift damit nur auf die von Müller widerlegte ältere Ansicht Worsaaes, die noch 1878 von Dietrichson in Den norske Traeskjaerer-Kunst ausgesprochen worden war, zurück. Dass dieselben Thiere auch in griechischen Handschriften sich finden, beweist nichts: Vogel und Hund lebten ja auch in Byzanz, Fische

schwammen auch im Marmarameer — ausserdem sind diese griechischen Handschriften alle später, die ältesten gehören dem 9. Jahrhundert an.

Zwei von Schlosser als verloren bezeichnete Werke sind noch erhalten. Das Ciborium, das Kaiser Arnulf an S. Emmeram in Regensburg schenkte (S. 14, 40), wird noch in der reichen Capelle in München aufbewahrt (Abb. bei Zettler, Enzler und Stockbauer, Ausgewählte Kunstwerke a. d. Schatze der reichen Capelle, Taf. 107; Rohault de Fleury, La messe, V, pl. 361) der geschnittene Beryll mit der Darstellung der Susanna vor den Richtern (S. 178), den das Chronicon Valcio dorense im 13. Jahrhundert als im Kloster Valencourt befindlich erwähnt, ist gleichfalls noch vorhanden; Martene und Durand sahen ihn in der Abtei von Vasor bei Namur (Voyage littéraire II, p. 132); erst vor 30 Jahren tauchte er wieder auf und ward vom Britischen Museum für 15,000 Fr. erworben. Aufgestellt im Mediaeval Room, Kasten F.

Der Verfasser giebt am Schluss unter einer Reihe von ikonographischen Beiträgen auch eine Ikonographie der Darstellung der Encyklopädie und der sieben freien Künste, deren Ausbildung er im Anschluss an des Martianus Capella Nuptiae Mercurii et Philologiae bis in die Spätzeit der Barocke durchführt. Interessant ist die einleuchtende Vermuthung, dass die bisher von Dümmler und Springer auf die Othmarskirche bezogene Inschrift im Cod. 397 zu St. Gallen die Ausmalung des Palatiums von St. Gallen durch Grimold wiedergäbe: wir hätten alsdann eine Parallele zu der gleichen Darstellung in der Aachener Pfalz vor uns. Die Ikonographie selbst, die in grossen Sprüngen in die Zeit des tieferen Mittelalters vorstürmt, liesse sich noch nach den verschiedensten Seiten hin erweitern. Den bedeutendsten Einfluss auf die Ausbildung des Darstellungsschemas in der mittelalterlichen Kunst hatten die Commentare des Martianus. Es sind deren drei bekannt, einer von Remi d'Auxerre (J. E. F. Corpet, Portraits des arts libéraux d'après les écrivains du moyen âge: Annal. archéol. XVII, p. 89), unediert, erhalten in Cod. lat. 8786 und 8674 der Bibl. nat. zu Paris und Cod. 71 der Bibl. zu Auxerre, sodann einer von Scotus Erigena (Hauréan in den Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque impériale XX, 2, p. 1), den Remi im Cod. lat. 8674 fol. 27a wiederholt als Verfasser nennt, ein dritter endlich noch vor Remi. Neben Martianus kommt aber sofort auch der Tractat des Boecius de consolatione philosophiae in Betracht für die Ausbildung der Ikonographie und die in Anlehnung daran oder mit freier Benutzung der beiden Werke entstandenen mittelalterlichen Compilationen. Ich nenne darunter vor allem das Gedicht le mariage des sept arts von Tainturier (Notices et extraits V, 490) und la bataille des sept arts, erhalten im Cod. gall. 7218 fol. 135 der Bibl. nat.: hier führt jede einzelne der freien Künste mehrere Philosophen ins Feld. Ein Gedicht, das 1098 Baudry de Bourgeuil an Adele Gräfin von Blois richtet (Duchesne, Hist. Fr. SS. IV, p. 272), beschreibt die sieben Künste, auch die Stelle im Partonopex de Bloys: ‚on voyait des peintures qui représentoient de la musique, d'autres les élémens, ou des tableaux d'astronomie' (Legrand d'Aussy, Fabliaux IV, p. 261) deutet wohl auf eine encyklopädische Darstellung. Das dem Gautier de Metz zugeschriebene Gedicht Image du monde

bringt gleichfalls ausführliche Beschreibung der sieben Künste, die illustrierte Handschrift des brit. Mus., Cod. Harl. 334 auf fol. 11a, 26a, 26b, 27b grosse Abbildungen derselben. Boethius selbst ward seit dem 10. Jahrhundert fleissig commentiert und übersetzt, die grösste Erweiterung der Ikonographie bringen hier wieder die französischen Handschriften, die Uebersetzungen von Jean de Meun, Renaud de Louhans (Paulin Paris, Les man. fr. de la bibl. du Roi V, 38, 43, 51, 55; VI, 242 etc.) und die (unedierten) Commentare von Guillaume de Conches und Nicolas Triveth (Launoy, Regii Navarrae gymnasii historia, Paris 1677, p. 479; Jourdain in den Notices et extraits XX, p. 40. Die Beschreibung der 7 Künste bei E. du Méril, Mélanges archéologiques et littéraires, Paris 1840, p. 427). So finden sich denn auch die ersten erhaltenen bildlichen Verkörperungen in den illuminierten Handschriften vor, im 9. Jahrhundert im Cod. 855 zu St. Gallen und Cod. H. I. IV, 12 zu Bamberg, im 10. Jahrhundert im Cod. I. 2. lat. 4° 3 zu Maihingen (Schepps, Programm der Würzburger Studienanstalt 1881, S. 36), Cod. 199 zu St. Gallen (Neues Archiv XI, S. 404), Cod. 267 der Stadtbibl. zu Orléans. Unter den illustrierten Boëthiushandschriften sind die wichtigsten Cod. 216 der école de médecine zu Montpellier, Cod. 170 der Bibl. zu St. Marco in Venedig, Cod. Addit. 21602 des Brit. Mus., Cod. 1351 der Bibl. von Sir Thomas Phillipps in Cheltenham (Bibl. de l'école des chartes L, p. 394), Cod. 6 der Bibl. zu Bergues (Mém. de la soc. archéol. de la Morinie IX, p. 287), vor allem Cod. 12 der Bibl. publ. zu Alençon mit einer grossen Darstellung auf fol. 57b, weitere Verkörperungen in Cod. 195 zu Valenciennes und Cod. 136 zu Avranches. Von den deutschen Bilderhandschriften erwähnt Schlosser nur den Hortus deliciarum, dessen Darstellung er aber kaum mit Recht als die Wiedergabe eines runden Tisches in der Art der Schilderung des Theodulf ansieht. Die Kreisform ist für alle encyklopädischen Darstellungen die übliche, so in einer ganz entsprechenden Darstellung der sieben Künste in der Cathedrale zu Auxerre (Abb. bei Cahier et Martin, Vitraux de Bourges pl. XVII). Ausführlicher noch ist die Darstellung in der bekannten Historia scolastica des Conrad von Scheyern, Cod. 17405 der Staatsbibl. zu München fol. 3a—4b, als Ergänzung für einzelne der Künste traten die Bilder in den Handschriften der Chronik des Schöffen Otto von Neuss, Cod. 74, 3 ms. Aug. zu Wolfenbüttel und Cod. 467 zu Brüssel auf, über die ich in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsver. XII, S. 138 gehandelt habe. Mit einer späteren Gruppe von Darstellungen hat uns Oechelhäuser in seiner letzten Arbeit bekannt gemacht. Der Cod. lat. 14066 saec. XI zu München enthält auf fol. 192b eine unedierte ausführliche Beschreibung eines Gemäldecyklus mit der Ueberschrift pictura mit detaillierter Angabe über die Darstellung der sieben Künste. Ein Gegenstück zu den von Schlosser angeführten Glasgemälden in St. Albans bildeten endlich die Glasmalereien, die um 1250 im Kloster Niederaltaich erwähnt werden (Kuen, SS. monast. II, p. 87), ein Pendant zu den Wandgemälden in Puy die von Cahier in den Curiosités mystérieuses publicierten zu Le Velay.

In ähnlicher Weise liessen sich dann auch die ferneren Ikonographien erweitern, die Schlosser bringt, die zweier kosmischer Personificationen der

karolingischen Kunst, der Tellus und des Abyssus, in denen Beiträge zur Geschichte zweier antiker Ueberkommenschaften, der Erdkarte und des Stadtplans gegeben werden. Darstellungen der mappa mundi finden sich übrigens in karolingischer Zeit auch schon auf Paramenten: Karl der Kahle schenkt nach S. Denys ein Messgewand mit der Descriptio totius orbis, ein ähnliches Adhelais, die Gemahlin Hugo Capets, nach Tours. Erhalten ist eine solche Zeichnung von karolingischen Handschriften im Cod. 97, saec. IX. der Stadtbibl. zu S. Omer und im Cod. 122 zu Valenciennes auf fol. 2a, eine ähnliche befand sich im Strassburger Cod. C. IV. 15 (Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1836, S. 115, Taf. II). Auch für die nächsten Jahrhunderte geben die Buchmalereien die bedeutendsten Beispiele: ausser den directen Copien nach der Antike vor allem zu nennen die Zeichnungen im Cod. Cotton. Nero D. V. des brit. Mus. auf fol. 1b, Cod. lat. 8878 der Bibl. nat. zu Paris auf fol. 44b, und Cod. 93 der Univ.-Bibl. zu Turin auf fol. 86a. Den Höhepunkt der mittelalterlichen Kartographie bezeichnet dann die riesige mappa mundi, die um 1300 Richardus de Haldingham in Hereford Cathedral ausführte, bekannt durch die grosse Copie von Edward Stanford, London 1872, und den Essay von Bevan und Phillott vom Jahr 1873. Im Uebrigen ist hier auf die Sammelwerke von H. Wuttke, Th. Fischer, Uzielli etc. und auf die in Deutschland weniger bekannten Werke vom Vicomte de Sautarem (Essai sur l'histoire de la cartographie pendant le moyen âge und Atlas de mappemondes depuis le VIe siècle jusqu'au XVIIe) von d'Avezac, für die spätere Zeit auf den Facsimile-Atlas till Kartografiens äldsta historia von E. W. Dahlgren und Nordenskjölds Aufsatz in der schwedischen Zeitschrift Ymer 1887, 4 zu verweisen.

Die Schnelligkeit, mit der frühere Arbeiten — nicht überholt — aber weitergeführt und erweitert werden, ist einmal der natürliche Beweis für die Jugend dieser Art von Untersuchungen, dann aber auch ein günstiges Zeugniss für die Elasticität und die Raschheit im Vorwärtsschreiten innerhalb unserer Disciplin. Es ist kein Zweifel, dass das karolingische Zeitalter diejenige Periode des Mittelalters sein wird, über die wir zunächst am klarsten und eingehendsten orientiert sein werden. Und hier setzen Schlosser's Arbeiten ein, die die eine bisher vernachlässigte Seite der Forschung zu betonen bestimmt sind, die eine, die er uns geboten hat, das Quellenwerk, das wir noch erwarten. Für die Verbindung von litterarischer und monumentaler Quellenuntersuchung hat Schlosser soeben selbst in seiner Abhandlung über eine Fuldaer Bilderhandschrift in Wien in den Jahrbüchern der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses ein Beispiel geliefert. Die Arbeit Leitschuh's über den Bilderkreis der karolingischen Malerei, die diese Materialien ergänzen soll, steht leider immer noch aus.

Bonn. *Paul Clemen.*

Arthur Heulhard, Rabelais, ses voyages en Italie, son exil à Metz. Paris, librairie de l'art, L. Allison & Cie. 29 Cité d'Antin, 1891. 4°. S. X und 404.

Der Verfasser gehört zu den hervorragendsten Bibliophilen Frankreichs; aber sein Interesse erschöpft sich nicht an litterarischen Merkwürdigkeiten

und Seltenheiten. Er wandelt zwar gerne auf den Kreuz- und Querpfaden der geschichtlichen und litteraturgeschichtlichen Forschung, aber er findet zu rechter Zeit den Weg zur Hauptstrasse zurück. Wendet ein Bibliophile dieser Art seine Kraft und seine Forscherlust auf eine grosse, weitausgreifende Aufgabe, so kann man sicher sein, dass kein Werk engster Fachgelehrsamkeit entstehen wird, sondern dass die verschiedenen Zweige der Geschichtsforschung nicht bloss Anregungen, sondern auch neue Thatsachen als Gewinn zu verzeichnen haben werden. Das trifft bei dem vorliegenden Werke zu. Es war mehr der Bibliophile, welcher in den früheren Rabelais-Studien des Verfassers zu Tage trat (Rabelais et son Maître, Paris, 1884, Rabelais Chirurgien, 1885; Rabelais Legiste, 1887), jetzt hat der Verfasser die bedeutendste Periode von Rabelais' öffentlicher Thätigkeit — die Jahre 1534 bis zu Rabelais' Tod 1553 — vom Standpunkt des Geschichtsforschers grossen Stils aus behandelt. Ich bin kein so genauer Kenner der Rabelais-Litteratur, um bestimmen zu können, wie weit bis in das Einzelne die Kenntniss der Lebensperiode Rabelais' von 1534 an gefördert worden ist, aber mir dünkt, dass nicht bloss die ganze Episode des Aufenthaltes Rabelais' in Piemont, sein Einfluss auf das Geistesleben Turins in jener Zeit, hier zum ersten Male den Historiker gefunden hat, sondern dass auch noch nie so eingehend und bereichert durch die Mittheilung so vieler neuer Thatsachen der Antheil Rabelais' an der diplomatischen Thätigkeit des Cardinals du Bellay geschildert worden ist. Mir dünkt aber auch, dass neben dem Litterarhistoriker auch der Historiker schlechtweg in der Schilderung der Verwaltungsthätigkeit des Marschall Guillaume du Bellay in Piemont, der Unterhandlungen des Cardinals du Bellay mit der Curie betreffs der Ehescheidung Heinrich's VIII. von England, der Verhandlungen Sleidans, Sturm's, Saint-Ay's, wegen Anschluss der deutschen protestantischen Fürsten und Städte an Frankreich, die während des Aufenthaltes Rabelais' in Metz spielten, viel neue Einzelheiten finden wird. Was an dieser Stelle allein in Betracht kommt, ist die kunstgeschichtliche Bedeutung des Buches — und auch die möchte ich recht hoch anschlagen. Während man gewöhnlich nur eine Reise Rabelais' nach Italien annahm, werden hier vier Reisen Rabelais' nach Italien nachgewiesen. Die erste Reise geht nach Rom und dauert drei Monate: Januar, Februar, März 1534 (mit dem Cardinal du Bellay in Angelegenheit Heinrich's VIII.); die zweite Reise nach Rom findet statt vom Juli 1535 bis März 1536; der Aufenthalt in Piemont fällt in die Jahre 1539—1542 (mit einer mehrmonatlichen Unterbrechung), endlich erfolgte die letzte Reise nach Rom im Juni 1548 bis Juli 1550. Gleich die erste Reise nach Rom zeigte die Gemeinsamkeit der Interessen Rabelais' mit jenen der grossen französischen Vorkämpfer der italienischen Renaissancekunst und Renaissance-Cultur. Eigentlich hatte er du Bellay als Arzt begleitet, aber sein ganzer Forschereifer wirft sich auf das Studium des Roma antica. Er fasste den Plan einer Topographie des alten Rom und durchstöberte nun Rom nach allen Richtungen für diesen Zweck; erst als er hörte, dass der Mailänder Marliani mit Unterstützung zahlreicher Freunde der gleichen Aufgabe sich gewidmet hatte, verzichtete er zu Gunsten Marliani's auf seinen eigenen Plan und erbat von diesem nur, dass

er seine Topographie dem Cardinal du Bellay, selbst ein leidenschaftlicher Freund der antiken Kunst, widmen möge. Marliani hielt sein Wort nicht, er eignete sein Buch dem Cardinal von Trani zu; die von Rabelais drei Monate später besorgte Lyoner Ausgabe von Marliani's Topographie hat nicht unterlassen, auf diesen Wortbruch in verdeckter Form hinzuweisen (vgl. S. 46). Was aber hier und später die Abschnitte über Rabelais' Aufenthalt in Rom so besonders anziehend macht, ist die intime Kenntniss der Gelehrtengeschichte des damaligen Rom, die auf jeder Seite zu Tage tritt, wobei der Verfasser aus den entlegensten Quellen schöpft und doch nie in der Darstellung selbst schwerfällig oder trocken wird. Für die Archäologen wird auch die eingehende Würdigung des Kosmographen Thevet's und seiner Bedeutung für die Kenntniss des damaligen Denkmälerbestandes Roms von Interesse sein. Thevet hatte von Rabelais für das Studium Roms die förderlichsten Winke erhalten. Rabelais' Verhältniss zur Antike bedeutet schon, dass er auch auf dem Gebiete der modernen Kunst ein Parteigänger des neuen Geschmackes war. Die Analyse, welche der Verfasser Rabelais' Thelmiten-Abtei zu Theil werden lässt, führt zu dem Ergebniss, dass noch vor Entstehen von Schloss Chambord oder Chantilly Rabelais die Form des echten französischen Renaissanceschlosses in seinen Gedanken trug — wenn auch dem Zwecke entsprechend in phantastischer Ausdehnung. Aber diese Portiken und Loggien, diese breiten, bequemen Treppen, die Balcone, die Theilung der Wohnräume, die Garten- und Parkanlagen, sie alle weisen auf jene Schlossanlagen, welche als Muster der Frührenaissance Franz I. gefeiert werden. Was die Analyse des Verfassers noch nicht ganz sonnenfällig macht, das ergänzen die vorzüglichen Reconstructionen, welche Leon Dupray dem Phantasiebauwerk Rabelais' mit dem Zeichenstift zu Theil werden lässt (Plan, Hauptfassade, perspectivische Ansicht, Ansicht eines Thurms); so hatte Rabelais recht, als er seine Abtei in der ersten Auflage, da Chambord und Chantilly noch nicht existirten, schöner als Bonnivet nannte. In den späteren Auflagen wurden auch Chambord und Chantilly von ihm zum Vergleich herangezogen. Hinzuweisen wäre hier noch auf verwandte (aber etwas spätere) Ideal-Anlagen, wie sie sich bei Du Cerceau finden (z. B. bei Geymüller, Les du Cerceau, S. 65). Auch noch nach anderer Richtung hat sich die künstlerische Phantasie Rabelais' bestätigt; darf man doch in ihm den Schöpfer des Entwurfs jenes grossartigen Schaustückes sehen, welches von seinen Herren Cardinal du Bellay und einigen anderen Cardinälen vor dem Hause des Cardinals auf der Piazza degli Apostoli 1549 zu Ehren Heinrichs II. gegeben wurde, es war dies eine Sciomachie, d. h. die Darstellung einer Schlacht, aber voll von Schmeicheleien und liebenswürdigen Anspielungen, die sich auf Diana von Poitiers bezogen. In Paris hatten für den gleichen Zweck die Künstler Jean Cousin, Charles Dorigny und Jean Goujon ihren Rath und ihre Hilfe geliehen, hier war es Rabelais, der den ausführenden Künstlern die Ideen für den ganzen Hergang des Festes, bis zum Feuerwerk am Schlusse angegeben hatte. Welches Aufsehen das Fest machte, beweisen zwei Beschreibungen desselben, welche bald darauf in Paris erschienen. Doch dem Kunsthistoriker wird das Studium des Buches noch mehr Ausbeute ergeben,

als die Kenntniss der Stellung, welche Rabelais zur Kunst seiner Zeit hatte; es fehlen nicht Mittheilungen und Nachweise, welche sich auf hervorragende Kunstwerke und Künstler der Zeit, besonders auf die grossen französischen Architekten, beziehen. Serlio, Philibert de l'Orme, Guillaume Philandre (Guillelmus Philander Castilioneus) wären da zuerst zu nennen. Ueber die französische Vitruvausgabe Martin's finden sich interessante Auseinandersetzungen (S. 182 ff.) und hier auch die Note, wie hoch Dürer's architektonische Zeichnungen von einem Jean Goujon oder Philander geschätzt wurden (Albert Dürer hat nach Meinung Goujon's die jonische Volute allein verstanden und sie vollendet gezeichnet — ebenso Philander). Auch auf die vielerörterten Songes drolatiques kommt der Verfasser zu sprechen (S. 216—217) und gibt auch hier eine Reihe sehr interessanter Mittheilungen über deren Geschichte; aber wenn der Verfasser als ihren Autor einen durch die Fischart'schen Uebertreibungen der Rabelais'schen Phantasien angeregten derben deutschen Künstler vermuthet, so lässt sich für eine solche Vermuthung kein Grund vorbringen. So schnörkelhaft und kraus die Phantasie der damaligen deutschen Künstler sich öfters ergeht, Analogien für die Songes drolatiques fehlen selbst dem deutschen Holzschnitt. Die Carricaturen Leonardo's haben gewiss schon zu seinen Lebzeiten starke Nachahmung gefunden, und noch mehr, als nach seinem Tode dieselben zerstreut wurden. Der Einfluss Leonardo's war aber sachgemäss in Frankreich viel stärker und verbreiteter als in Deutschland, eine Anregung von dieser Seite her, verbunden mit der in's Grandiose getriebenen burlesken Phantastik Rabelais' haben diese Songes entstehen lassen, wesshalb man denn auch schon so früh an Rabelais selbst als Autor gedacht hat. So erschienen sie zum erstenmale 1565 als »Songes drolatiques de Pantagruel où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais«. Auch noch eine andere kunstgeschichtliche Frage behandelt der Verfasser: die nach dem Urheber des herrlichen Grabmals des Guillaume du Bellay in der Kathedrale zu Mans. Am öftesten wurde Germain Pilon als Urheber desselben genannt; der Verfasser zeigt, wie schwierig es ist, dies mit der Entwicklung des damals noch ganz jungen Künstlers in Einklang zu bringen. Am wahrscheinlichsten dünkt ihm, dass der Plan des Grabmals auf Philibert de l'Orme zurückgehe, der in den innigsten Beziehungen zur Familie du Bellay stand, dass aber die Ausführung, besonders der Werke der Plastik, auf mehrere Künstler weise, unter welchen sich z. B. auch Jacques d'Angoulême befunden haben dürfte. In jedem Falle ist dem Verfasser darin beizupflichten, dass das Grabmal ein Werk französischer und nicht italienischer Künstler sei, und dass es als ein Jugendwerk Germain Pilon's — welches es der Zeit der Entstehung nach sein müsste — nicht betrachtet werden kann. Nur auf einige wenige Mittheilungen, welche den Kunsthistoriker und Archäologen besonders interessiren, sollte hier hingewiesen werden; aber das ganze Buch wird ein hoher Genuss für alle sein, welche an den Kämpfen zwischen Franz I. und Karl V. um die Hegemonie ein mehr als rein politisches Interesse nehmen. Die Geschichte des öffentlichen Geistes in Rom und Paris erfährt hier seltene Bereicherung. Als Rabelais sich vor den neuerlichen

Verfolgungen der Sorbonne nach Erscheinen des dritten Buches seines Werkes nach Metz flüchtete — wo er wiederum das Amt eines Arztes der kleinen Republik annimmt — gibt dies dem Verfasser Anlass, uns auch ein treffliches Bild der kleinen Republik ihres Geisteslebens und ihrer Politik zu geben. Und immer bleibt die Schilderung gleich anschaulich, lebendig, Menschen und Zustände rücken uns in unmittelbare Nähe, nirgends fehlt es an kleinen intimen Zügen, welche dem Bilde die bestimmte scharfe Physiognomie geben. Ein Wort für sich verdient die künstlerische Ausstattung des Buches; auch darin steckt die Umsicht aber auch die geistige Art des Autors. Die künstlerische Ausstattung geht zusammen mit der Erzählung. Der Abbildungen der Thelemiten-Abtei wurde schon gedacht (zwei derselben sind farbig); auch weiter nun macht die Abbildung mit dem Schauplatz der Erzählung bekannt und meistens geht jene auf Originale der Zeit zurück. So begleitet man Rabelais nach Ferrara, Florenz, Rom, Turin, Metz, Chambery u. s. w. Es fehlen auch nicht die Bildnisse hervorragender Freunde oder Gönner Rabelais' z. B. die des Thevet, Philibert de l'Orme, Etienne Dolet (des Verlegers, den die Sorbonne verbrennen liess), Franz I., des Cardinals von Chatillon, Calvins, Philanders, Diana von Poitiers u. s. w. Autographen, Büchertitelblätter mit Rabelais' Namen, Titelblätter von Rabelais' Werken, z. B. das des dritten Buches des Pantagruel, Illustrationsproben daraus sind ebenfalls in Facsimile wiedergegeben. Das Grabmal des Guillaume du Bellay wird in zwei trefflichen Abbildungen vorgeführt, einmal in seinem ursprünglichen und einmal in seinem jetzigen Zustande. Am Beginn des Buches findet sich eine Radirung von Giroux, nach dem Bildniss Rabelais' in der Genfer Bibliothek. Es kam dorthin als Schenkung im Jahre 1702. Die Unterschrift des Bildes besagt, dass der Maler Rabelais dargestellt haben wollte, und wenn nun auch kaum gezweifelt werden kann, dass das Bild noch dem 16. Jahrhundert angehöre, so stellt doch der Verfasser mit Recht die Frage, ob durch eine starke Uebermalung, welche das Gemälde am Ende des 18. Jahrhunderts erfuhr, es nicht viel von seinem ursprünglichen Charakter eingebüsst habe. Und so bleibt denn noch weiter der Zweifel bestehen, ob wir endlich das authentische Bild jenes Mannes vor uns haben, der in Frankreich das war, was Erasmus in Deutschland war: der freieste Geist jener Zeit. Der Verfasser verspricht sein jetziges Buch durch ein folgendes zu einer eigentlichen Rabelais-Monographie zu vervollständigen, nämlich durch die Schilderung des Lebens Rabelais' in Frankreich (Rabelais en France). Nur mit dankbarer Freude nimmt man von diesem Versprechen Kenntniss. *H. J.*

Histoire de l'Art pendant la Renaissance par **Eugène Müntz**, Conservateur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts. II. Italie l'Age d'Or. Ouvrage contenant cinque cent trente et une Illustrations insérées dans le Texte, treize Planches tirées en Taille-Douce, deux en Phototypie polychrome, une carte en couleur, et vingt-deux Planches en Noir ou en Chromotypographie tirées à part. Paris, Hachette et Cie 1891. kl. 4°. 864 SS.

Als der erste Band dieses gross angelegten und glänzend ausgestatteten Werkes erschien, wurde an dieser Stelle (Repertorium XIII [1890] S. 168 ff.)

über die Anlage und über die Ziele desselben ausführlich gesprochen. Dort wurde auch der Besorgniss Ausdruck gegeben, dass die Architektonik des Werkes einen Eintrag erleiden dürfte, da die Frührenaissance in der ersten Abtheilung nicht vollständig behandelt werden konnte. Wie der zweite Band nun beweist, lag jene Theilung des Stoffes im Plane des Verfassers: der zweite Band, der das goldene Zeitalter der Kunst behandelt, schliesst auch jene Künstler ein, welche sie vorbereiteten, d. h. den Uebergang von der Frührenaissance in die Hochrenaissance in ihrer eigenen Entwicklung darstellen. Und solche Persönlichkeiten wie Mantegna, Verrocchio, Leonardo geben in der That dem Verfasser Recht, denn sie stehen mit einem Fusse zwar im Quattrocento, mit dem andern aber im Cinquecento, auch wenn sie wie Verrocchio den Lebensdaten nach ganz dem 15. Jahrhundert angehören. Gegen den Plan des Verfassers wird sich also nichts Erhebliches einwenden lassen, dagegen wurde allerdings ein rein äusserlicher Umstand bedenklich. Der Stoff wurde allzu reich für den zweiten Band und so haben nach meinem Erachten Leonardo und Raphael eine allzu knappe Behandlung erfahren (denn der Hinweis auf die Monographie des Verfassers über Raphael enthob nicht, Raphael in dem gross angelegten Geschichtswerke jene eingehende Behandlung zu Theil werden zu lassen, die er seiner Stellung nach im Plane des Ganzen erhalten müsste) und Michelangelo wurde zunächst noch ganz ausgeschieden. Eine so schroff getrennte Behandlung Raphael's und Michelangelo's ist nun allerdings misslich. Und um meine Bedenken gegen die Gruppirung des Stoffes gleich vollständig zu erledigen, so erscheint es mir fraglich, ob eine Trennung des Kupferstechers Mantegna von dem Maler richtig gewesen, ob nicht dadurch der geschlossene Eindruck der Künstlerpersönlichkeit gelitten habe. Die zusammenfassende Behandlung wäre um so leichter durchzuführen gewesen, als der italienische Kupferstich jener Zeit, von den Stichen Mantegna's abgesehen, durch den Verfasser eine nur ganz knappe Besprechung erfährt. Die Buchillustration, die für den Holzschnitt fast allein in Betracht kommt, hätte dann ganz richtig unter den decorativen Künsten ihre Stelle gefunden. Im Uebrigen bleibt mir nur Gutes zu sagen übrig. E. Müntz lehrt die Kunst eines Zeitalters verstehen, denn schliesslich versteht man sie doch nur, wenn man genau die Verhältnisse kennt, unter welchen sie geworden ist. Der landschaftliche Boden, die Organisation des Staates und der Gesellschaft, der Zustand des religiösen Lebens, der Wissenschaft, wie sie der Schulmeister eindrillt und der Philosoph verkündet, die Organisation der Phantasie, der receptiven wie der productiven, dies Alles muss klargestellt werden; dazu tritt dann die Forderung, auch über das Handwerk in der Kunst aufzuklären, die Entwicklung der Technik zu verfolgen, die Einrichtung der Werkstatt zu beachten. Das Alles hat in Müntz einen meisterlichen Geschichtschreiber gefunden; mit vollen Händen spendet er aus seinem mit rastlosem Forschungseifer angesammelten Notizenvorrath, setzt Alles an die rechte Stelle und entwickelt so ein vollendetes Culturbild der Zeit, das dann die Kunst als die höchste — aber doch selbstverständliche Blüthe erscheinen lässt. Klar treten die Ursachen hervor, welche in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts den Wandel in Stil und Stoffe bringen, eine Wandlung, welche sich

in den Bezeichnungen des Verfassers l'Art savant und l'Art populaire vielleicht allzu scharf ausspricht. Ueberhaupt ist das erste Buch überreich an Ergebnissen, die in feinsinniger und scharfsinniger Beobachtung dem Kunstbestand des Cinquecento abgelauscht sind. Aus dem zweiten Buche, welches das Mäzenatenthum behandelt, verdient in einer Zeit, in welcher die Geschichte versucht, Moral und Kunst in widerliche, weil ungehörige Verbindung zu bringen, die furcht- und vorurtheilslose Würdigung eines Cesare Borgia oder Ludovico il Moro in ihrer Eigenschaft als Mäzenaten, besonders hervorgehoben zu werden; dass der Verfasser ebenso einem Aldus Manutius oder einer Isabella Gonzaga gerecht wird, braucht kaum gesagt zu werden. — Also die Einleitung und die beiden ersten Bücher sind der Schilderung des Schauplatzes der Kunst gewidmet, das dritte Buch gibt den Abriss der Baugeschichte von Bramante bis Raphael. Zusammenfassende Charakteristik geht den Einzelausführungen voraus. In den letzteren treffen wir mannigfache Ergebnisse neuer eigener Forschung. So im Leben des Giuliano da San Gallo für die Jahre 1492—1497; ebenso ragt der Abschnitt über Fra Giocondo durch sorgfältige kritische Zusammenfassung des oft sehr entlegenen Materials hervor. Das vierte Buch behandelt die Plastik; auch hier wieder geht die zusammenfassende Charakteristik in Bezug auf Stoff und Form den geschichtlichen Einzelausführungen voraus; in den letzteren ragen die Seiten über Gian Christoforo Romano durch die Fülle des Inhalts hervor. Zur Litteratur über Francesco da Laurana wäre der wichtige Beitrag von Reber Lucciano da Laurana in den Sitzungsberichten der philosophischen, philologischen und historischen Classe der k. bayer. Akademie der Wissenschaften 1889 nachzutragen. Das fünfte Buch behandelt die Malerei. Die allgemeine Charakteristik lässt nichts ausser Acht, was neues in der Arbeitsführung auftauchte. Wie feinsinnig der Verfasser die Quellen liest, dafür ist z. B. ein Beweis, seine Verwerthung der kleinen Notiz Vasari's über den Vater des Baccio Bandinelli, worin er sagt, er habe seinem Sohn einen eigenen Raum als Werkstätte bauen lassen, um genügendes und richtiges Licht demselben zuleiten zu lassen. Mit Recht sieht der Verfasser darin ein Zeugniss, dass man nun Maler-Ateliers im eigentlichen Sinne errichtete. Der Entwicklung der Oeltechnik in Italien wird an dieser Stelle auch besonderes Interesse zugewendet. Die historische Darlegung wird mit Mantegna begonnen. Die Meister der florentinischen Schule werden als Erzähler, Lyriker und Dramatiker, dann als eigentliche technische Pfadfinder (die Pollajuoli und Verrocchio) gruppirt, Leonardo und Fra Bartolomeo aber als erste Vertreter voller künstlerischer Freiheit dargestellt. Dann folgt das dem Raphael gewidmete Capitel. Ich erwähnte schon die beklagenswerthe Kürze in der Behandlung gerade dieses Künstlers, die vor allem dessen römische Thätigkeit betroffen hat. Die Stellung des Verfassers zu den gegenwärtig leidenschaftlich behandelten Fragen der Jugendentwicklung Raphael's ist bekannt, er hat sie in keinem wesentlichen Punkte geändert. Dass ich mit dem Urtheil des Verfassers über das venezianische Skizzenbuch nicht einverstanden bin, brauche ich kaum zu sagen. Freudig habe ich es bemerkt, dass der Verfasser das Bildniss einer Unbekannten in der Tribuna, das in den letzten Jahren für Perugino von manchem Kenner in Anspruch genommen wurde, dem Raphael belässt. Das

letzte (sechste) Buch behandelt im Fluge Holzschnitt und Kupferstich und die decorativen Künste. Dass sich hier der Verfasser ganz besonders darauf beschränkt, nur die allerwesentlichsten Leistungen zu erwähnen, entspricht dem Ziel, das er sich steckte. So steht es sicher, dass die beiden vorliegenden Bände in der That im Stande sind, Freunde der Kunst nicht bloss mit den Kunstwerken der Renaissance in Italien bekannt zu machen, sondern auch in das volle Verständniss des Geistes, aus welchem die Kunst jener Zeit hervorgegangen, einzuführen. *H. J.*

Architektur.

Die fränkische Thorhalle und Klosterkirche zu Lorsch an der Bergstrasse. Im Auftrage des Historischen Vereins für das Grossherzogthum Hessen untersucht und beschrieben von Dr. **R. Adamy,** Prof. und grossherz. Museumsinspector in Darmstadt. Mit einem Farbendruck, 64 Abbildungen im Text und 5 Tafeln nach Zeichnungen von C. Bronner, Architekt und grossherz. Realgymnasiallehrer in Mainz. Darmstadt 1891. Im Selbstverlag des Historischen Vereins für das Grossherz. Hessen. In Commission der Hofbuchhandlung von A. Klingelhöffer. 4°. SS. 52.

Es hat lange gedauert, bis eines der interessantesten Denkmäler der Baukunst auf deutschem Boden jene wissenschaftliche Behandlung erfuhr, die man als eine abschliessende bezeichnen darf. Weder über den ursprünglichen Zweck noch über die Zeit der Entstehung der jetzigen Michaelscapelle zu Lorsch konnte man sich recht einigen, und noch im vorigen Jahre erschien ein Buch, in dem sie als Grabkirche des Königs Ludwig bezeichnet wurde. Dohme allerdings hatte in seiner Geschichte der deutschen Baukunst Zweck und Entstehungszeit richtig angegeben. Die vorliegende Arbeit aber, die wir dem Verfasser der gründlichen Monographie über die Einhardsbasilika zu Steinbach i. O. verdanken, hat allen Vermuthungen ein Ende gemacht und über den Bau volle geschichtliche Sicherheit gebracht. Das Ergebniss war ein so glückliches, weil die geschichtliche Untersuchung von der bautechnischen auf Schritt und Tritt überwacht und geprüft wurde. Oertliche Untersuchungen, sorgfältige Nachgrabungen haben sicher gestellt, dass der später als Michaelscapelle eingerichtete Bau in der That die prächtige Thorhalle war, welche zum Atrium der Basilika des von Chrodegang eingerichteten Klosters vor Lorsch führte, also zu jenem Bau gehörte, welcher von 766 an errichtet und unter Beisein Karls und seiner Gemahlin Hildegard 774 geweiht wurde. Das Lageverhältniss dieses Baues zur Kirche wie die stilistische und technische Untersuchung der durch Grabung zu Tage geförderten Reste der ursprünglichen Basilika haben das mit Sicherheit ergeben. In dem Bau aber sieht der Verfasser noch kein Werk der karolingischen Baukunst, sondern einen letzten Ausläufer der merovingisch-fränkischen Bauweise. Er ist noch auf dem Boden der nicht unterbrochenen altchristlich-römischen Kunstanschauung erwachsen, gehört nicht einer Zeit, da bereits eine bewusste Wiederaufnahme antiker Formen stattfand. Dabei konnten freilich die Erbauer ihre eigene ästhetische Empfindung nicht unterdrücken, und eigene naive Auffassung führte

ebenso eine Umgestaltung der antiken Formen herbei, wie die geringeren technischen Hilfsmittel und die geringere Uebung ihrer Hand. Aber nicht bloss die Formen, auch die Technik ist »more antiquorum«; das opus reticulatum ist zum Theile direct nachgeahmt, zum Theile mindestens zum Muster genommen, wobei es den Baumeistern wieder gelang, einen Mörtel von so solider Güte und Bindekraft zu bereiten, dass er hinter dem der Lehrmeister nicht nachstand. Hier sei ein Wort über die Auffassung der Stelle in Helwich's Proemium de prima origine et fundatione monasterii S. Nazarii Laurishaimensis gesprochen. Es ist noch jüngst mit Recht die Nachlässigkeit getadelt worden, mit der die Ausdrücke »structura more antiquorum« und »imitatione veterum« aus dem Proemium Helwichs als Stelle aus dem Chronicon Laurishamense angeführt würden; der Verfasser, der diese Stelle ganz richtig citirt, scheint mir eine zutreffende und dabei sehr wichtige Bemerkung zu machen, nämlich dass diese Sätze nicht Eigenthum Helwich's sind, sondern, wie andere Theile seiner Beschreibung, alten Quellen entnommen wurden, von welchen uns manche noch unbekannt geblieben sind. Ich gestehe gerne, dass mir »structura more antiquorum«, »imitatione veterum« als Bezeichnungen erscheinen, die auf dem Boden eines Schriftstellers des 17. Jahrhunderts nicht gezeitigt worden sein dürften; dem Chronicon freilich gehören sie nicht an, und es würde zwar weniger, aber gewissenhafter citirt werden, wenn man kein Citat ohne Prüfung auf die primäre Quelle hin übernehmen wollte. Die Klosterkirche, zu welcher die Thorhalle und das Atrium führte, entsprach den Anzeichen nach, auf welche hin die Reconstruction durch den Verfasser erfolgte, dem altchristlichen Basilikentypus, wie ein halbes Jahrhundert später die Einhardsbasilika und ein ganzes Jahrhundert später die Michaelsbasilika auf dem Heiligen Berg bei Heidelberg. Die für Zeit und Ort überraschende Reinheit der Formen erklärt sich durch die Herkunft der Erbauer. Die Mönche, welche zur Besiedelung des Klosters gerufen wurden, kamen aus dem Kloster Gorzia bei Metz, also aus dem Westen, wo diesseits der Alpen die römische Cultur ihre kräftigsten Spuren hinterlassen hatte. Und wie die künstlerische Erfahrung, die sich bei dem Bau bethätigte, aus dem Westen kam, so auch das Material zu den wichtigsten Baugliedern. Sämmtliche Capitelle, der grösste Theil der weissen dreieckigen Steine und ein kleiner Theil der viereckigen sind Jura-Oolith, der westlich von Metz gebrochen wird. Der ausserdem verwendete weissliche und röthliche Sandstein kam von der nahe gelegenen Bergstrasse oder dem Odenwald. Was die künstlerische Behandlung der Formen betrifft, so führt der Verfasser den Nachweis, dass die hier thätigen Künstler in der Behandlung des Steinmaterials noch wenig geübt waren, dass sie die Holztechnik, in der sie sich heimisch fanden, auf den Steinbau übertrugen. In Zusammenhang mit dieser Formenanalyse steht die eingehende Prüfung einzelner Fundstücke in Lorsch und verwandter der gleichen Zeit angehöriger Denkmäler in den anderen Rheingegenden. So hat der Verfasser mit diesem Werke einen neuen wichtigen Beitrag zur merovingischen und karolingischen Kunstgeschichte geliefert; man darf sagen auch karolingischen, denn der Verfasser selbst hebt ja hervor, dass ein Gegensatz zwischen

der fränkisch-merovingischen und karolingischen Kunst nicht stattfand, dass beide vielmehr der Verselbständigung des deutschen Geschmacks zustrebten, wobei höchstens zu bemerken wäre, dass die karolingische Kunst schon kritisch die antike Ueberlieferung prüft und zielbewusst den neuen Bedürfnissen und den nationalen Geschmacksforderungen dienstbar macht. Die Zeit ist nicht ferne, da man wird sagen dürfen, dass die karolingische Kunst das uns am besten bekannte Capitel mittelalterlicher Kunstgeschichte sei. Da von dort aus die Entwicklung unserer nationalen Kunst anhebt, so ist dies mit doppelter Freude zu begrüssen. Soll ich einen Wunsch aussprechen, so wäre es der, dass der Verfasser, dessen sorgsame, feinfühlige Arbeitsweise alles Lob verdient, uns recht bald eine eingehende Untersuchung über die Justinuskirche zu Höchst vorlegen möge. *H. J.*

L. Dietrichson, De norske stavkirker. Kristiania, Cammermeyer's Verlag 1892.

Von allen wissenschaftlichen Bearbeitungen einzelner Gebiete der norwegischen Kunstgeschichte sind im Grunde genommen nur zwei — deutsch geschriebene — Allgemeingut der Forschung und damit fast die ausschliessliche Quelle aller Compilatoren geworden: A. v. Minutoli's Arbeit über den »Dom zu Drontheim und die mittelalterliche christliche Baukunst des skandinavischen Nordens« und J. C. C. Dahl's »Denkmale einer ausgebildeten Holzbaukunst in den inneren Landschaften Norwegens«. Aber die autochthone skandinavische Kunstgeschichtschreibung ward eigentlich erst nach diesen beiden Publicationen geboren, die Einzelforschung setzte erst Mitte des Jahrhunderts ein: Deutschland hat hiervon kaum Notiz genommen; die dänisch-norwegische und schwedische Fachlitteratur stellt für uns noch immer zum grössten Theil eine Sammlung todtgeborener Kinder dar. Die Publication Minutoli's ist längst überholt durch das grosse 1859 von P. A. Munch auf Veranstaltung der norwegischen Regierung herausgegebene Prachtwerk, dem eine ganze Litteratur sich anschliesst, als letzte Erscheinungen H. M. Schirmer, Kristkirken i Nidaros, Kristiania 1884 und O. Krefting, Om Throndjems Domkirke, Throndjem 1884. Ueber die Gründungsgeschichte der Domkirche hat sich eine lange Debatte abgespielt zwischen J. Helms, H. M. Schirmer, A. C. Bang, H. Mathiesen in der Nordisk Tidsskrift 1886—1888; über die Inschriften im Dom hat Undset (Kristiania Videnskabsselskabs. Forhandlinger 1888, Nr. 4) eine werthvolle Veröffentlichung gemacht. Für seine Localforschung hat das kleine Norwegen schon eine Monumentalstatistik durchgeführt, noch ehe man in Deutschland, von Mithoff abgesehen, an gleiche Unternehmungen dachte; in »Foreningen til norske fortidsmindesmerkers bevaring« besitzt das Land nicht nur eine ausgezeichnete Handhabe zur Conservirung der Denkmäler, sondern auch einen Apparat zur gleichmässigen Durchführung von Einzeluntersuchungen; neben den musterhaft redigirten Zeitschriften haben würdige Publicationen, voran N. Nicolaysen's »Mindesmerker af middelalderens Kunst i Norge« ein leicht zugängliches Material zusammengebracht. Auf die wichtigste und für Norwegen bezeichnendste Gruppe von Kunstwerken, die Holzkirchen, hatte Dahl zuerst das

Augenmerk gerichtet, auf dessen zum Theil recht unrichtigen Hypothesen die Darstellung in allen Grundrissen u. s. w. führt. Dann hatte J. Kornerup im Jahre 1869 (in den Mémoires de la société des antiquaires du nord, nouv. sér. 1869, S. 242 und im Correspondenzbl. d. Gesammtver. d. Deutsch. Gesch. und Alterthumsver. XVII, S. 65) wieder auf sie hingewiesen. Dahl hatte die eigenthümlichen Formen wie Constructionselemente aus byzantinisch-russischen Einflüssen abzuleiten gesucht. Die Frage nach dem Ursprung dieser Gattung von Kunstwerken steht seit einem Jahrzehnt wieder in der nordischen Fachlitteratur auf der Tagesordnung und ist mit grossem Eifer von Nicolaysen, Dietrichsen, Taranger, Bang, Mon disputirt worden.

Die wichtigsten Punkte in dem vor allem von dem ausgezeichneten Reichsantiquar N. Nicolaysen und L. Dietrichson, dem Professor der Kunstgeschichte an der Universität Christiania, geführten Streite sind die folgenden. Dietrichson findet, dass der Hov, der Tempel der nordischen Heidenzeit von ausländischen Kirchenbauten beeinflusst sei (zuerst in Krist. Videnskabsselskabs Forh. 1884, dann in Vårt Land 1887 und in Vidar, herausgegeben von Daae u. Yngvar Nielsen 1888). Nicolaysen dagegen, der schon 1885 in einem Werke über die Golskirche, 1884 nach Bygdö bei Christiania verlegt (Gols gamle stavkirke og hovestuen pua Bygdö Kongsgaard) eine allgemeine Charakteristik der Holzkirchen gegeben hatte, leitet den Hov von dem Skaalebygning, dem nordischen Wohnhaus ab, und leugnet, dass er direkt in christliche Kirchen umgewandelt ward, nur für den Chorabschluss gibt er die Aehnlichkeit zu (vor allem in Om Hov og Stavkirker: Norsk historisk Tidsskrift 2. s. VI, p. 265, 402). Die Theorie Dietrichsons erscheint als der Ausfluss einer alle Disciplinen der skandinavischen Geschichtswissenschaft seit Jahren gleichmässig durchdringenden Strömung, die ihren deutlichsten Ausdruck in den viel angefeindeten, am schärfsten von George Stephens bekämpften Ansichten Sophus Bugge's über den Ursprung der nordischen Mythologie gefunden haben.

Dietrichson hat nun auf Grund eingehender Untersuchungen die Ergebnisse seiner Studien in einem grossen, von dem Verleger Cammermeyer mit Unterstützung der nordischen Abtheilung der Letterstedtske forening vornehm und mit reichen Abbildungen ausgestatteten Sammelwerke vereinigt. Zunächst sind die Resultate von Bedeutung für den nordischen Kirchenbau überhaupt. Von den Stabkirchen sind zur Zeit nur 24 vollständig erhalten, davon vier von ihrem ursprünglichen Standort versetzt (unter ihnen Vang nach Brückenberg in Schlesien), sieben sind theilweise erhalten, von 45 besitzen wir nur Zeichnungen oder ornamentale Reste — die letzteren vor allem in den Sammlungen nordischer Alterthümer zu Christiania und Bergen —, die weitaus grösste Zahl ist zu Grunde gegangen. Dietrichson hat früher in einer Abhandlung »Sammenlignende fortegnelse over Norges kirkebygninger« i. d. Theol. Tidsskrift 1887 die Zahl der mittelalterlichen Kirchenbauten Norwegens auf 1200 bestimmt, von denen etwa die Hälfte Stabkirchen darstellten. Der Verfasser scheidet die Stabkirchen nach zwei Gesichtspunkten, nach Grundriss und Construction. Nach dem ersten ergeben sich vier Klassen: Kirchen mit halbrundem Chorabschluss, der Chor schmäler als das Schiff

(Typus: Borgund, Hitterdal), Kirchen mit halbrundem Chorabschluss, der Chor von gleicher Breite wie das Schiff (Typus: Reinli), Kirchen mit vierseitigem Chor, schmäler als das Schiff (Vangsnes), Kirchen mit vierseitigem Chor von gleicher Breite wie das Schiff (Rinde). Von den Gesichtspunkten der Construction ergeben sich zwei grosse Hauptklassen, Langkirchen und Kirchen mit Querschiff, die letzteren nur vereinzelt im alten Erkestift (Trondjem und Tromsö). Die Langkirchen theilen sich von selbst in dreischiffige und einschiffige; unter den dreischiffigen findet sich die Gruppe mit gleichmässigen Säulenstellungen auf beiden Seiten oder je 3 Säulen in jeder Ecke vor allem in Sogn und Gudbrandsdalen, die mit 8 oder 4 Säulen in Valdres, die einschiffigen mit Mittelpfosten sind fast ganz auf Numedal und Hallingdal beschränkt. Nur zwei Holzkapellen sind erhalten, die in Zimmerconstruction ausgeführt sind: Flökirche in Stjördalen und Örens-Capelle in Faaberg — aber beide stammen erst aus dem Ende des Mittelalters. Es lässt sich annehmen, dass alle kirchlichen Holzbauten Norwegens während des Mittelalters in Stabconstruction ausgeführt wurden. Ueber den Unterschied zwischen dem auf den Osten beschränkten Blockhaus und dem den Germanen eigenen Fachhaus zu vgl. schon Dietrichson's Abhandlung Middelalderens Traekirker: Nordisk Tidsskrift VIII, p. 89, 197. Der technische Theil, den Dietrichson gibt, ist von grösster Bedeutung für den Holzbau und ergänzt hier wesentlich die deutschen Arbeiten von Lachner und Lehfeldt. — Der Blockverband wird eingehend gewürdigt und durch höchst instructive Zeichnungen illustrirt; die Analyse der Ornamentik, insbesondere der Portaleinfassungen, gibt werthvolle Beiträge zur Fortbildung der Schlangenmotive und des Geriemsels in der skandinavischen Kunst und ergänzt zugleich die deutschen Arbeiten über allegorische Portalsculpturen. Der vor einem Jahrzehnt gemachte Versuch, diese Ornamente wieder für das moderne Kunstgewerbe zu verwerthen, ist glänzend geglückt. Unter den vielen Vorbildersammlungen nenne ich nur Bergström's Ornamenter for Norsk Traeskjaererkunst. Der ganze zweite Theil von Dietrichson's Werk wird durch Einzeluntersuchungen über die einzelnen Stabkirchen gefüllt, durchweg mit interessanten Illustrationen. Auch methodologisch ist Dietrichson's Art und Weise, seinen Problemen auf den Leib zu rücken, von Bedeutung: er gibt immer zuerst durch Beschreibung eines Typus eine allgemeine Vorstellung von einer Gruppe und gibt alle Kriterien für Alters- und Stilbestimmung in einer gesonderten Zusammenstellung. Inschriften, historische und sagenhafte Ueberlieferungen werden gleichmässig als Quellen herangezogen.

Was dem Buch vor allem einen über die Grenzen einer Geschichte der skandinavischen Kunst hinausreichenden Werth gibt, sind die Untersuchungen über den Holzbau in Europa von Südrussland bis England. Nach einer reichen Zusammenstellung von Quellennotizen über Holzbau im frühen Mittelalter werden — zumal im Anschluss an Kiprianoff — die russischen Landkirchen ausführlich untersucht, dann die ungarischen, mährischen, schlesischen Holzbauten, um endlich zu den englischen überzugehen. Für die osteuropäischen Holzbauten ist das Material nicht ganz vollständig; hier gibt F. Charles Boner, Transylvania, its products and its people, London 1865 werthvolle Bei-

träge, über die Holzkirchen zu Syrin, Luban, Bosatz handelt Cuno in der Zeitschr. f. Bauwesen II, S. 212, über andere ebenda VI, S. 393; über die Holzkirche zu Hotzendorf in Mähren das Mähr. Gewerbeblatt 1883, Nr. 4; über die Holzkirchen im Nordosten Ungarns Haas im Correspondenzbl. des Gesammtvereins 1864 u. i. d. Mittheil. d. K. K. Centralcommission IX, S. XI; über weitere slavische Kirchen zu vergleichen ebenda X, S. XXV; N. F. IV, S. XLV; N. F. XII, S. I; N. T. XIII, S. XLIX; die Holzkirchen in den Karpathen sind von V. Myskowscky behandelt. Die wichtige Kirche von Greenstead, Essex ist von A. H. Burkitt im Journal of the British archaeological association V auf's Neue publicirt. Und für die angelsächsischen Bauten dürfte mit gleichem Rechte wie für die nordischen die Sagenüberlieferung herangezogen werden: für die wichtigste Quelle, das Beowulflied, ist dies bereits geschehen (Bouterwek in Pfeiffer's Germania I, S. 385 und Moritz Heyne, Ueber Bau und Construction der Halle Heorot im angelsächs. Beowulfliede, Paderborn 1864).

Die für die vergleichende Kunstgeschichte sich ergebenden Resultanten sind die folgenden: die Stabkirchen sind nichts als eine den besonderen Anforderungen des Holzmateriales angepasste Umformung der romanischen Basilika. Dietrichson hatte hierauf schon hingewiesen in seiner Abhandlung Eiendommeligheder ved stavekirkernes Construction: Nordisk Tidsskrift 1887, S. 37, 99. Ihre grosse Bedeutung liegt in der genialen Consequenz, mit der unter Bewahrung der für den kirchlichen Cultus nöthigen Raumverhältnisse und im völligen Anschluss an die Grundform der Basilika doch überall die Forderungen des Holzmateriales zu ihrem Recht kommen, so dass die überraschenden Formen, die sich hier neu entwickeln, sich überall aus der Natur des Materials erklären. Der Stammbaum dieser Stabkirchen führt aber auf das Land zurück, von dem Norwegen auch die Anregung zu seinem Steinbau erhielt, auf das angelsächsische Gebiet. In der Untersuchung Hov og Stavkirker i deres forhold til angelsakriske kirker: Vidar II, p. 118 war auch dieser Satz bereits aufgestellt worden.

Der Streit über die Genesis darf hiermit in den Hauptpunkten als erledigt angesehen werden. In seinen Untersuchungen über Holzconstruction und in ihren Ergebnissen stimmt Dietrichson im Wesentlichen überein mit J. Bruuns eben (1891) erschienenen »Norges Stavkyrkor« und Valtyr Gudmundsson's Buch »Privatboligen paa Island i sagatiden« (Kopenhagen 1889). Man erinnert sich der feinzugespitzten Satire, mit der Viollet-le-Duc eines Tages Victor Hugo's »Notre Dame de Paris« zerzauste: in Skandinavien hat sich der gespenstischen Holzkirchen eine ähnliche poëtisch-allegorische Auslegung bemächtigt, wie sie zuletzt noch durch Holger Drachmann incrustirt wurde.

Hier können die Untersuchungen des norwegischen Archäologen — der mit seinem Grundsatz von dem Material, das die Gesetze der Form diktirt, sich als echter Schüler Sempers erweist — in gleicher Weise klärend und aufhellend wirken.

Bonn. *Paul Clemen.*

Andreas Schlüter von **Cornelius Gurlitt.** Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth, 1891.

Wer da weiss, wie unergiebig die Schlüterforschung im letztverflossenen Decennium gewesen ist, der wird sich bei der Ankündigung dieser Biographie neugierig gefragt haben: Was wird Gurlitt Neues bringen, wird er uns vor allen Dingen die Jugend- und Altersperioden des grossen Barockkünstlers, der im Jahr 1694 meteorähnlich in Berlin auftauchte und 1712 ebenso räthselhaft verschwand, aufklären? Um hierauf gleich eine Antwort zu geben, sei bemerkt, dass unsere Neugierde nur theilweise Befriedigung fand. Und dennoch sind auch die lückenhaften Theile des vorliegenden Buches, für welches die polnisch-russischen Quellen noch nicht hinlänglich aufgethan sind, reich an ansprechenden Vermuthungen und beachtenswerth hinsichtlich der darin aufgeworfenen, kunstgeschichtlich interessanten Fragen. Ich persönlich stehe mit Gurlitt auf dem Standpunkt, dass über eine Kunstepoche wohl geschrieben werden könne, auch wenn diese noch nicht bis in alle Winkel hinein durchleuchtet erscheint. Und wenn Phidias und Skopas ihre Biographen fanden, warum soll nicht auch Schlüter eine unserer Gegenwart würdige Betrachtung seines Lebens und Schaffens erhalten? Diese liegt in der alten Biographie des Gewerbeschuldirectors K. F. Klöden (1855) keineswegs vor. Ich halte letztere, trotz mancher guten Seiten, für ungenügend. Sie ist vom einseitig berlinischen Standpunkt geschrieben, ist zwar, was die Berliner Verhältnisse jener Zeit betrifft, reich an wichtigen urkundlichen Mittheilungen, gewährt aber der Charakteristik des Künstlers zu wenig Spielraum. Adler's treffliche kleine Schrift (1862) kommt wenigstens dem Architekten Schlüter sehr zu gute. Auch Dohme, Wallé u. a. haben unsere Kenntniss der architektonischen Thätigkeit des Meisters in verdienstvoller Weise erweitert.

Aber erst durch Gurlitt erhalten wir den vollen Beweis, dass Schlüter in erster Linie Bildhauer gewesen ist. In dieser Hinsicht sind uns die bisherigen Biographen viel schuldig geblieben. Wie sich Verfasser redlich bemüht, die architektonischen Strömungen jener Vergangenheit an verschiedenen Stellen zu charakterisieren, so sucht er auch für die Plastik Schlüter's den sculpturgeschichtlichen Rahmen herzustellen. Und wenn man ihm auch in manchen Einzelheiten, auf die unten eingegangen ist, nicht völlig recht geben kann, so muss man doch dem fesselnden Gesammtbild, das er entwirft, Beifall spenden. In diesem Bilde erhalten u. a. die niederländischen Plastiker A. Quellinus und F. Duquesnoy, die gewissermassen als Vorläufer des deutschen Meisters betrachtet werden, die ihnen gebührende Stellung in der Kunstgeschichte. In Danzig, Warschau, Berlin, den Stätten der Erziehung und Thätigkeit Schlüter's, unterscheidet Verfasser sehr richtig zwei künstlerische Strömungen, die auf Bernini in Rom und Rubens in Antwerpen, die beiden Kunstpole jenes Zeitalters, zu verfolgen sind. Bernini's heutige relativ geringere Werthschätzung gegenüber der allgemeinen Anerkennung des vlämischen Grossmeisters beklagt er; beiden verdanken wir ungewöhnliche Kraftleistungen. Aber mich dünkt, dass die des Vlamen mehr auf einem grossartig angelegten Naturell, die des Italieners mehr auf einer Art Trainirung der künstlerischen Kraft beruhen.

Uebrigens ist A. Quellinus in Wirklichkeit viel weniger abhängig von Rubens' Formengebung gewesen, als Gurlitt meint und als es die von dem Radirer Hubert Quellinus keineswegs correct reproducirten Werke seines Bruders zu beweisen scheinen. Man betrachte bloss die Minerva bei Cleve, welche Quellinus als Geschenk der Stadt Amsterdam für den Grossen Kurfürsten arbeitete, diese geradezu schmächtige Mädchenfigur, gegen welche die nicht unähnliche antike Minerva Giustiniani wahrhaft kolossal wirkt. Für die Reliefplastik gebe ich eine Verwandtschaft Schlüter's mit Quellinus gern zu. Unter des letzteren Zeitgenossen sind, ausser den Brüdern Franz und Jerôme Duquesnoy, nur Franz Dusart der Wallone und Hans van Mildert aus Antwerpen greifbare Persönlichkeiten. Dieser, ein Deutscher von Abkunft, den Gurlitt merkwürdigerweise Jean van Milder nennt, hat u. a. auch in Brüssel, Herzogenbusch und Amsterdam gearbeitet. Von F. Dusart sind zwar nicht die von Gurlitt erwähnten Büsten zu Sanssouci, dafür aber 4 Statuen oranischer Prinzen, welche mit der brasilianischen Sammlung des Joh. Moritz von Nassau im Jahr 1652 in den Besitz des Grossen Kurfürsten übergingen, urkundlich beglaubigt [1]). Nicolai nennt natürlich auch hier, wie bei allen tüchtigen vlämischen Bildwerken, den Namen Quellinus.

Kein niederländischer Bildhauer steht aber Andreas Schlüter so nahe wie Rombout Verhulst, der neben B. Eggers zu den jüngeren Zeitgenossen des A. Quellinus gehört. Ich bedaure, dass Gurlitt diesem eigentlichen Vorläufer des deutschen Statuarius nicht mehr Aufmerksamkeit geschenkt hat. Allerdings gibt es kaum einen bedeutenden Künstler der Vergangenheit, der gerade in Berlin und zwar an massgebender Stelle so wenig gekannt ist, wie dieser Flandro-Holländer, dem in der Kunstgeschichte sicherlich der Rang eines Govaert Flinck und van der Helst gebührt. Im Berliner Museum befinden sich seit Jahren zwei Gipsabdrücke nach Verhulst'schen Köpfen der berühmten holländischen Admirale van Ghent und de Ruyter, deren Originale in Thon [2]) sich (vgl. de Stuers' Katalog von 1874) im kgl. Museum des Haag befinden, mit völlig falschen Bezeichnungen. Auch gibt es Kunsthistoriker, welche nicht müde werden, zu erklären, dass die Niederländer nichts Belangreiches in Architektur und Plastik geschaffen haben, anstatt sich mit den hierauf bezüglichen kunstwissenschaftlichen Arbeiten endlich zu befreunden, die sie wenigstens in den Stand setzen würden, grobe Irrthümer zu vermeiden und z. B. nicht Quellinus mit R. Verhulst, die Admirale Tromp und van

[1]) In dem Verzeichniss der Sammlung (Geb. Staatsarchiv zu Berlin) finde ich folgende Notiz: »Die vier Prinzen von Oranien in weissem Marmor von dem Italienischen (!) Meister Franciscus Diessart gemacht« (Wilhelm I., Moritz, Frd. Heinrich und Wilhelm II.). Darauf bezieht sich ferner eine Zahlungsnotiz in den Ordonnantieboeken van Fred. Hendrik (1637 ff.), publicirt von P. A. Leupe im Ned. Spectator 1876. Für die Beschaffung von »vier bloken witte marmersteen . . . om daervan te maecken eenige beelden« erhält Mr. Franciscus Dieussart f. 940—6 st. (Breda den 20. Juni 1646).

[2]) Offenbar Modelle zu den Köpfen der Grabfiguren im Utrechter Dom und in der N. Kerk zu Amsterdam.

Ghent, das Haager Moritzhaus mit dem Pavillon bei Haarlem zu verwechseln. Was B. Eggers betrifft, so muss ich nochmals bemerken, dass von den (6 holl. Fuss hohen, nicht doppelt lebensgrossen, wie Gurlitt irrthümlich schreibt) Kurfürstenstatuen im Berliner Weissen Saale die letzte nicht als eigenhändige Arbeit des Meisters zu betrachten ist (vgl. Repert. XIV. 2). Ferner halte ich für die ebendaselbst befindlichen 6 Reliefs, abweichend von Gurlitt, der sie für Schlüter in Anspruch nimmt, an Eggers' Autorschaft aus den a. a. O. angegebenen Gründen fest. Diese grossentheils so zarten Darstellungen, dass man sie aus nächster Nähe nicht deutlich erkennen kann, sollten für die beträchtliche Höhe der Zeughaus-Attika bestimmt gewesen sein? Auch sehe ich auf dem einen Relief nicht die Kurfürstenbrücke, sondern, als Hinweis auf die Befestigung Berlins, bloss eine Festungsmauer. Um endlich auf Schlüter's Bildwerke zu kommen, sei hier lediglich bemerkt, dass die durch ihre eigenthümliche Pose auffallende Königsberger Statue Friedrich's III. (1697) nicht sowohl den Ausdruck »des barocken Empfindens« (S. 78) verräth, als vielmehr in der Stellung der Beine und der Haltung des rechten Armes das Bewegungsmotiv des belvederischen Apolls, der dem akademischen Lehrer der Antikenkunde in Berlin vorgeschwebt haben dürfte. Im Uebrigen verdient Gurlitt's Beschreibung der Schlüter'schen Sculpturen, zumal seine Würdigung der frisch und energisch aufgefassten Büste des Landgrafen von Hessen uneingeschränktes Lob.

Was die decorative Thätigkeit des Meisters betrifft, so hat Verfasser sich einerseits bemüht, den Kreis des bisher Bekannten zu erweitern, andererseits nicht Weniges aus dem »Werke« Schlüter's auszuscheiden. Hinsichtlich des einen verdient das Capitel über die Ausschmückung des polnischen Schlosses Willanow bei Warschau Beachtung. Völlig neu sind die Angaben über den ehemaligen Altar der St. Nicolaikirche zu Stralsund, von welchem sich eine Copie des Schlüter'schen Entwurfs (1706) erhalten hat. Dagegen schränkt Gurlitt des Meisters Antheil an den damals entstandenen Decorationen des Berliner Schlosses, für deren Ausführung er vielmehr verschiedene Hände annimmt, ein. Ueberhaupt ist Verfasser der Meinung, dass man sich die Berliner Kunstgeschichte bisher viel zu einfach vorgestellt, indem man gewisse von Nicolai verherrlichte Meister für nahezu Alles verantwortlich gemacht habe. Von dem ursprünglichen Charlottenburger Schlossbau (1694—1696) weist er Schlüter lediglich die Innendecorationen zu; Nering und Eosander nennt er hier in erster Linie. Da Verfasser seines Helden Aufenthalt in Italien (1696) annimmt, so scheint mir die Verwandtschaft der ursprünglichen Berliner Schlossansicht mit dem römischen Pal. Madama und der unglückliche Name »Baronini« auf einem Blatte seines Schützlings Broebes nicht gerade nothwendig auf den borrominischen Ursprung des Planes schliessen zu lassen, wiewohl sich auch in der Kunstgeschichte nicht selten das Ungewöhnliche als das Richtige herausstellt.

Dass übrigens der Grosse Kurfürst die Verbindung mit den ersten Fachautoritäten der Kunstländer eifrig gesucht, vermag ich jetzt, nachdem ein François Blondel schon vor Jahren genannt wurde, durch ein neues Beispiel

zu beweisen. Meines Wissens ist der Name Jakob van Kampen bisher noch niemals im directen Zusammenhang mit den künstlerischen Interessen des damaligen Berliner Hofes genannt worden. Dieser Zusammenhang ergab sich mir aber nach Durchsicht der politischen Relationen der Clevischen Regierung (1642—1686), an deren Spitze der kunstsinnige Joh. Moritz von Nassau stand, im Geh. Staatsarchiv zu Berlin. Die dort in ziemlicher Anzahl erhaltenen, durch originelle Fassung und liebenswürdigen bescheidenen Ton ausgezeichneten Briefe des Statthalters an seinen kurfürstlichen Herrn wimmeln von interessanten Hinweisen auf allerlei Kunstangelegenheiten, denn jener fürstliche Bauherr hatte immer die Taschen voll Verschönerungsprojecte, auf die Friedrich Wilhelm in der Regel einging. Ein Schreiben aus Cleve vom 8. August 1657 fängt an mit den Worten: »Den ordt (Thiergarten bei Cl.) welchen zu Ewdl. delectation alhier hab ausserwählt felt Underderhandt so admirabel schön, Vndt Angenehm, dass Viehle Vohrnehme Vndt auch gewohne leutt auss Hollandt kommen expres Vndt allein diesen ordt Zu sehen, mitt Verwunderung, dass die fonteinen so hoch haben können getrieben werden,« und schliesst mit der Nachschrift: »Monssieur van Kampen ist alhier, kan selben Von diesem ordt nicht abkrigen, ordonirt noch Viehle schöne sachen, alles ohne kosten.« Die letztere Bemerkung entspricht nur jener Angabe des Schrevelius (Harlemias, 1648) über van Kampen, »een man van groote middelen, de welcke uyt de konst gheen winst ghesocht heeft maer de naem.« Die Fassung der Nachschrift lässt darauf schliessen, dass hier von einem gemeinsamen Bekannten des Kurfürsten und des Statthalters die Rede ist. Wenige Wochen darauf, am 13. Sept. 1657, starb der berühmte Architekt, welcher von Fürsten und Städten häufig zur Begutachtung wichtiger Baupläne aller Art in Anspruch genommen wurde. Dass auch nach seinem Tode Friedrich Wilhelms Interesse für den Meister nicht nachliess, beweist eine Antwort, welche Joh. Moritz dem Kurfürsten am 14. Mai 1659 aus Cleve sandte. Es heisst darin: ». . . Ewdl. gedenken eines Buchs Von der Argitectur, welches ich Von Mons. Van Campen solte bekommen haben. Es ist wohl ahn, dass ich nach seinem absterben ahn die Erben begert gehabtt einige seiner bücher in sonderheitt, die so Von seiner eigener Hand gezeichnet wahren . . . es ist mir aber solches höfflich abgeschlagen Worden; so sie aber in meiner macht wehren solle zu Ewdl. Dienst, Wie auch alles Wass ich auf dieser Wellt besitzen thue.«

Undenkbar sind also Beziehungen des kurfürstlichen Bauherrn auch zu Borromini keineswegs. Nächst Blondel und de Bodt, den Schöpfern des Berliner Zeughauses, schenkt Verfasser jenen beiden andern, von Nicolai hart mitgenommenen Vertretern der französischen Richtung in Berlin, Broebes und Eosander, Aufmerksamkeit. Er verfällt dabei, um letztere von Nicolais Verdächtigungen zu reinigen, auf dessen Taktik, indem er den Gegner seiner Schützlinge möglichst herabzusetzen sucht und den Schriftsteller der friedericianischen Zeit ohne Gnade deshalb verurtheilt, weil dieser noch nicht, wie Gurlitt im Jahr 1891, »die Vielheit der Bestrebungen der Schlüterzeit« zu würdigen vermocht hat. Schlüter selbst wird natürlich von ihm lediglich

»aus seiner Zeit heraus« beurtheilt. Derartige kleine Verstösse können indess den Werth der vorliegenden Arbeit, die überall den klaren Kunstverstand, das geistvolle muntere Urtheil und die Erfahrung des vielgereisten Verfassers bekundet, nicht beeinträchtigen. Noch eine Bemerkung hätte ich zum Schluss zu machen, die eigentlich an die Spitze dieser Zeilen gehörte, eine Bemerkung mit Bezug auf den Namen Schlüter. Mit einem vielsagenden Seitenblick auf den alten Bildhauer Claus Sluter muthmasst Gurlitt die niederländische Abkunft seines Helden. Lassen wir uns unsern grossen Andreas nicht nehmen! Sein Name besagt weiter nichts, als dass einer seiner Vorfahren ein Sluyter oder Schlüter gewesen ist d. h. ein Amt besessen hat, welches ehedem in den niederrheinischen und niederdeutschen Gegenden gewöhnlich einen Vertrauensposten repräsentirte und desshalb meist vom Vater auf den Sohn überging. In Folge dessen verblieb der Name »Schlüter« der Familie. Die Schlüter des Grossen Kurfürsten zu Cleve waren Rentmeister, die Schlütereien der alten geldernschen Herzöge Domänenverwaltungen. In andern deutschen Gegenden führten sogar gewisse Magistratspersonen, ferner Gefangenwärter, Kastellane, Kellermeister und dergleichen Leute den Titel und den Namen Schlüter.

G. Galland.

Karl von Gontard's Leben und Wirken von **Peter Wallé.** (Berlin, Wilhelm Ernst & Sohn, vormals Ernst u. Korn, 1891.

Die uns vorliegende Broschüre von 38 Seiten gr. 8° mit Portrait und 3 Abbild. ist ein erweiterter Sonderdruck aus dem Centralbl. der Bauverwaltung. Dem Inhalt liegt eine Festrede zu Grunde, welche der für die Berliner Kunstgeschichte verdiente Verfasser am hundertsten Todestage Gontard's im Berliner Architekten-Verein gehalten hatte. Wallé bietet natürlich in dem kleinen Rahmen keine erschöpfende Biographie, sondern bloss die Grundzüge zu einer solchen. In den Anfangscapiteln erwähnt er alles, was sich aus Gontard's Jugendzeit in den Archiven von Mannheim, wo Gontard am 13. Januar 1731 geboren wurde, und von Bayreuth, wohin Gontard's Vater, ein Hofbeamter, frühzeitig übersiedelte, neuerdings auffinden liess. Dem kunstsinnigen markgräflichen Paare, Friedrich († 1763) und Wilhelmine († 1758) verdankte er seine militärisch-technische Carrière viel, zunächst die Möglichkeit einer Ausbildung in Paris unter J. F. Blondel, einer Reise durch Holland und später noch eines Aufenthalts in Frankreich und Italien. In Bayreuth wirkte er schliesslich als Hofbauinspector und Lehrer an der neubegründeten, bald wieder eingegangenen Kunstakademie. Ein tüchtiges Werk dieser Periode ist sein noch erhaltenes Wohnhaus daselbst (gebaut 1759).

Gontard's zweiter Lebensabschnitt beginnt mit seiner Berufung nach Potsdam (1764). Hier schuf er für Friedrich den Grossen u. m. a. die sog. Communs beim Neuen Palais (1766), den Antikentempel (Mausoleum), den Freundschaftstempel und das Militärwaisenhaus (1770). Unter den Potsdamer Privatbauten sei nur das Noacksche Haus in der Humboldtstrasse erwähnt. Daran schlossen sich seine hauptsächlichsten Schöpfungen in Berlin, wo er 1786 Ehrenmitglied der Akademie wurde: die Spittel- und Königscolonnaden und die prächtigen Thürme auf dem Gendarmenmarkt. In einem folgenden

Capitel spricht Wallé über das persönliche Verhältniss Gontard's zu Friedrich II., wobei er nachweist, dass der 1767 von Kaiser Joseph II. geadelte Architekt und kgl. preussische Hauptmann keineswegs das Schosskind des in Kunstsachen recht launenhaften Philosophen von Sanssouci gewesen ist, wie man wohl glaubt. Erst unter Friedrich Wilhelm II., der Gontard z. B. für die Einrichtung der Königskammern des Berliner Stadtschlosses und den Bau des Marmorpalais zu Potsdam heranzog, avancirte der Meister zum Major. Er starb auf einer Rückreise von Schlesien in Breslau am 23. September 1791. Als Anhang bietet die interessante Schrift eine kurz gefasste chronologische Uebersicht über Gontard's Wirken und eine Angabe seiner erhaltenen Originalzeichnungen. Eine eingehende Analyse der architektonischen Gestaltungsweise des Künstlers lag nicht in der Absicht des Verfassers; aber wer weiss nicht, dass in dieser Gestaltungsweise etwas von dem kräftigen malerischen Sinn der alten Meister der Renaissance fortlebte und dass er wie diese gern die Plastik in ausgedehnterer Weise für seine geschmackvollen Häuserschauseiten in Anspruch nahm? Sollte künftig Jemand eine umfassende Biographie Gontard's schreiben wollen, so wird er die Broschüre Wallé's als eine brauchbare, wichtige Vorarbeit zu würdigen wissen. *G. Galland.*

Kunstindustrie. Costüme.

Der hessische Willkomm, ein Prachtpokal von 1571 im Schloss zu Dessau. Beitrag zur Kunst- und Sittengeschichte des 16. Jahrhunderts von Dr. **C. Alhard von Drach**, Professor an der Universität Marburg. Mit 1 Lichtdrucktafel und 10 Illustrationen. Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1890. 4° SS. 32.

Es ist ein anmuthiges Stück Sittengeschichte und ein lehrreiches Stück Kunstgeschichte, das der Verfasser in dieser Abhandlung bietet. Die Geschichte des hessischen Willkomm in Dessau, eines Prachtstückes Nürnberger Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts, wird auf Grund eines überaus reichen urkundlichen Materials erzählt. Wie Joachim Ernst von Anhalt bei seiner Rast in Cassel am 19. Februar 1571 mit dem Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen im Primspiel eine Wettung von 1000 Thaler zur Herstellung eines Willkomm einging, wie er sie laut Spruch der kaiserlichen Schiedsrichter an Wilhelm verlor, wie dann dieser statt eines Willkomms zwei von ganz gleicher Gestalt herstellen liess und davon den einen dem neugeborenen Sohne des Joachim Ernst verehrte, das wird uns durch die Briefe der beiden Fürsten selbst mitgetheilt. Der Spruch über der den ganzen Becher umziehenden Darstellung des Wettspiels und des Schiedsgerichtes lautet: Fürst Joachim Ernst von Anhalt hat vom Landgraven Wilhelm zu Hessen das Pruniren (d. h. Primiren) gelernt, Und disen Wilkumb zu lehrgelt bezalt: actum Cassel am Neunzehenden tag February Anno 1571. Die Becher wurden 7. Juli 1571 verdingt und schon im November desselben Jahres abgeliefert. Der Mittelsmann war Wolff Mayr, selbst ein angesehener Goldschmied in Nürnberg, der ausführende Künstler aber, wie das Merkzeichen nachweist, Elias Leucker. Als Urheber des Entwurfs vermuthet der Verfasser Jost Amman. Elias Leucker wurde 1562

in Nürnberg Meister, nachdem er vorher schon 7 Jahre in Frankreich als Meister thätig gewesen war. Er stand in Nürnberg, wie aus des Verfassers Mittheilungen hervorgeht, in grossem Ansehen und starb 1591. In den hessischen Urkunden kommt sein Name nicht vor, sondern immer nur der Name Wolff Mayr's, bei welchem der Willkomm bestellt worden war. Eine Mahnung zur Vorsicht auch in anderen Fällen. Der Willkomm, welcher in Wilhelm's IV. Händen blieb, ist verschollen, wahrscheinlich eingeschmolzen. Im Anhang gibt der Verfasser drei kurze aber sehr inhaltreiche Abhandlungen: die eine über das Primspiel, eine zweite über einige dem hessischen Willkomm formverwandte Becher, die dritte über die Brüder Elias und Hans Leucker. Druck und künstlerische Ausstattung der Schrift lassen nichts zu wünschen übrig. *K.*

Kataloge.

Codici Corali e Libri a Stampa Miniati della Biblioteca Nazionale di Milano. Catalogo Descrittivo di Francesco Carta. Roma, 1891 (Ministero della Pubblica Istruzione: Indici e Cataloghi).

In der Widmung des Buches an Ruggero Bonghi spricht der Verfasser den Wunsch aus, es möge mit Unterstützung der Regierung ein Inventar der mit Miniaturen versehenen Handschriften in den verschiedenen öffentlichen Bibliotheken von ganz Italien hergestellt werden. Nicht mit ausführlichen Bilderbeschreibungen, Kritik des künstlerischen Werthes, Untersuchungen über stilistische und technische Fragen, sondern eben in der Form, wie sie sonst in sorgfältigen Bibliothekskatalogen sich zu finden pflegt. Was der Verfasser für Italien wünscht, wünschen seit lange die meisten deutschen Kunsthistoriker, besonders jene, welche sich eingehend mit der Kunstgeschichte des Mittelalters beschäftigen, für Deutschland. Und, um es gleich herauszusagen, mir dünkt, dass der Verfasser mit seinem Katalog der Bilderhandschriften der National-Bibliothek in Mailand ein ausgezeichnetes Muster für alle ähnlichen Arbeiten aufgestellt hat. Sein Schema ist folgendes: Titel und Signatur, äussere Kennzeichen, also Zeit, Material, Einband etc.; innere Kennzeichen: Anfang und Ende der Textworte, Zeilenzahl, Schrift u. s. w.; dann betreffs der Miniaturen: Zahl derselben, Art, Angabe der Stelle, wo sie sich finden, ganz kurze Beschreibung des Gegenstandes, Zustand der Erhaltung, wenn möglich Angabe der Schule, ferner Zustand und Herkunft der Handschrift; darauf folgt dann die Bibliographie der Handschrift und entsprechende Noten. Auf diese Art ist die nothwendige Umgrenzung des Inhalts eines solchen Katalogs gegeben und dabei auch die Möglichkeit, die Arbeit in übersehbarer Zeit zu leisten. Nach dem Vorgange des Verfassers und dem entschieden guten Willen des italienischen Unterrichtsministeriums für die Nutzbarmachung seines in den Bibliotheken und Sammlungen vorhandenen Besitzthums wird Italien wohl wahrscheinlich früher in Besitz eines solchen Inventars der Bilderhandschriften sich befinden, als diese Arbeit für die Bibliotheken Deutschlands begonnen worden sein wird. Was den Inhalt des vorliegenden Katalogs betrifft, so werden darin im Ganzen 59 Bilderhandschriften beschrieben — die National-

Bibliothek in Mailand ist ja noch sehr jung —; die älteste — ein Missale (AD. XV. 7) stammt aus dem 12. Jahrhundert. Die werthvollsten gehören der Spätzeit des 14., dem 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts an. Man braucht da nur an die Leggenda di Gosafatte (AN. XIV. 21), die der Bona Sforza angehörte, zu erinnern, oder an die Geografia des Fr. Berlinghieri (AN. XV. 26), beide dem 15. Jahrhundert zugehörig, oder an das prächtigste Werk der Bibliothek, ein Missale Romano vom Anfang des 16. Jahrhunderts (AN. XV. 14), dessen zahlreiche Miniaturen nach dem Urtheil des Verfassers der Schule Bellini's entstammen. Auf deutsche Herkunft weist nur ein römisches Missale vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts (AE. XIV. 12). — Die sehr inhaltreichen Noten bringen manchen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Buchmalerei in Italien, ich verweise z. B. auf die Ausführungen über Bolognesische Buchmalerei, S. 24 ff. Eine sehr willkommene Gabe sind die als Anhang gegebenen Documenti inediti su alcuni miniatori o Lombardi o che operarono in Lombardia. Die Gonzaga nehmen wieder in diesen Urkunden die erste Stelle ein. Eine Reihe von Briefen handelt über den Buchmaler Belbello, der in lebhafter Verbindung mit dem Hofe in Mantua war; ein treffendes Zeugniss für die Güte, aber auch die eifersüchtige Kunstliebe des Ludovico Gonzaga ist ein Brief an Galeazzo Cavriani, Bischofs von Mantua; ein Brief von starkem culturgeschichtlichem Interesse und in seiner Fassung ein köstliches Bild aus dem Familienleben in jener Zeit ist der Brief des Giovanni Caymi an Bianca Maria Visconti, Gemahlin des Francesco Sforza, worin der Briefschreiber eine junge Sienesin empfiehlt, die ohne Unterricht eine Meisterin in der Buchmalerei und Stickerei geworden sei. Es sind im Ganzen 18 Documente und man wird nicht eines ohne lebhaftes Interesse lesen. Möge die treffliche Arbeit Carta's zum mindesten in Italien recht bald Nachfolge finden.

H. J.

Notizen.

[Zu Bartholomäus de Bruyn.] Die Durchforschung der Stiftsarchive zu Xanten und Essen brachte eine Reihe von Documenten an's Licht, die die Entstehungsgeschichte der beiden Hauptwerke des Kölner Meisters in den genannten Städten illustriren. Sie ergänzen zugleich die betreffenden Abschnitte in der jüngst erschienenen sorgfältigen Monographie von Eduard Firmenich-Richartz, Bartholomäus Bruyn und seine Schule (Leipzig 1891). Der Vertrag über das Xantener Altarwerk, der zuerst von Becker im Jahre 1836 in Kugler's Museum IV, S. 397 und nach ihm von Beissel, Geschichte der Ausstattung der Kirche des hl. Viktor, S. 13, Merlo und Firmenich-Richartz a. a. O. S. 12 abgedruckt worden, ist im Original nicht mehr vorhanden und vermuthlich von Becker dem Archiv nicht wieder zurückgestellt worden; erhalten ist nur eine Abschrift des 18. Jahrhunderts, die mit dem Abdruck übereinstimmt. Neben diesem Vertrag findet sich nun in dem zweiten Sammelband der grossartigen Materialiensammlung des Kanonikus Pels, bez. Deliciae Xantenses von 1734, die Abschrift eines Accords, der nicht als gerichtliches Instrument auftritt, sondern nur eine Aufzeichnung des Thesaurars zu sein scheint. Die Ziffern stimmen nicht völlig überein mit dem genannten Vertrage. In diesem ist der Preis für de Bruyn mit 500 Gulden angesetzt, der Accord nennt 525 Gulden, in Wahrheit erhielt der Meister 600 Gulden (Rechnungen des magister fabricae von 1534 und 1535). Es scheint darnach, dass eine allmähliche Steigerung der ursprünglich in Aussicht genommenen Summe stattfand. Ausserdem bringt der Accord den Preis für die Arbeiten des zu Köln wohnhaften Bildschnitzers und Schreiners Wilhelm von Roermond, der als arcularius, statuarius, cistifex, seyzeller in den Rechnungen erscheint. Das Schriftstück lautet (Pels II, fol. 69):

Accord, was das hohe altar ahn holtszarbeit und schilderkunst gekostet hat.

Anno 1533 auf Martini zu lieberen ist verdingt die taffel aufm hohen altar der kirchen zu Xanten, dass holtzwerck und alles wass da ahn ist, ausserhalb die drey bilder: als der Salvator, Viktor undt Helena, zu Collen ahn Meister Wilhelm N: vor 125 goltg. undt 10 ellen Engelss lacken oder tuch zu ein kleidt vor ihm undt auch sein weib.

Die stoffierungs undt schildereyen der ihne seindt nit ins accordt ut supra bescheiden, sondern seint verdingt ahn Meister Bartholomäus Groin (für Broin) zu Collen vor 525 goldtg. undt 10 ellen Engelss lacken zu eine kleidung vor ihm undt sein weib.

Die einzige Nachricht über das Essener Altarwerk bot bisher die kurze Nachricht in dem Essener Aebtissinnenkatalog und zwar nur in zweien der Handschriften, im Cod. 14 742 zu Brüssel und der fehlerhaften Handschrift im Besitz der Familie Surmann in Essen. Die betreffende Stelle lautet: »Anno 1522 ist die taffel (pictura) auf dem hohen chor in summo altari bei den weitberümten meister Bruin bedingt zu mahlen, und anno 1525 auffgehangen, kostet allein zu mahlen 247 goldgulden«. Das bisher völlig unzugängliche, in einem Raume hinter der Küche des Pfarrhauses aufbewahrte Archiv, das mir nur durch die Vermittelung des Erzbischofs von Köln erschlossen wurde, enthält nun den Originalvertrag in duplo. Die beiden Exemplare (Reg. II, Kapsel 14) sind völlig gleichlautend, der untere Rand durch die grossen Buchstaben A B C zackig ausgeschnitten. Das eine Exemplar enthält auf der Rückseite die Bemerkung einer anderen, aber gleichzeitigen Hand: Accord die taffeln dess hohen altarss zu mahlen 1522. Der Vertrag selbst lautet buchstäblich wie folgt:

Zuwissen sy allen vnd einen itlichen, die dissen uitgeschneden verdraigs zedell sollen sein offt horen lesen, wie dat up hude datum disser nottellen ein guitlich verdingnisse ind overkompst gescheit is als mit namen entusschen der hoichwirdiger ind wailgeboren frauwen Margareten von Bichlingen in bywesen irer gnaden secretarien heren Arnts vam Overnstein, canonich to Essen, vnd irer gnaden werckmeister vnd canonich heren Adam Inckhuiss des monsters zu Essen ain ein vnd meister Bartholomeus Bruyn meller ain die ander seidt, die nuwe altair taiffellen vff dem hogen choir des vurschreven monsters zu maillen in nachvolgender maissen ind also, dat meister Bartholomeus die vurschreven taiffell mit iren bladeren ind flogellen, niet dair van uitgescheiden, uff sin Kost, loin vnd arbeit mit guder oley varven vnd andere gereitschafft dair zu noitturfftich truwelich mit allem vleyss und syns besten vermogens maillen ind bynnen dissen neisten zweyen zukomenden jaren nae datum disser nottellen, sunder langeren verzug, bereit maichen sall. Des sall eyn werckmeister zur zeit des monsters zu Essen dem vurschrevenen meister Bartholomeus vur syn arbeitt, kost, loin vnd alle gereitschaifft geven dry hundert gulden guder ganckberer montzen, sesundzwentzich albus vur den gulden gerechent. Und wanne die taiffell also bynnen den zweyen jaren vurschreven gemailt ind bereit is, wo dan billich van den genen des verstant hauen erkant mach werden, dat meister Bartholomeus me dair ain verdeint hedde, sall men sich der geboir halden vnd sins schadens niet begeren. Vort wert saiche, dat meister Bartholomeus vurschreven, dat got verhode, ehe die taiffell bereit were aifflivich vurde, alsdan sollen syn eruen van syner wegen bestellen vnd verschaffen, dat die taiffell geliche woille zum aller besten in maissen wie vurschreven bereit gemacht werde vnd also bynnen den zweyen jaren bereit leveren sunder allen bedroch vnd argelist. Des in ein bewiss der wairheit syn

disser zedell zweyen gelich van wort zu wort ludende durch dat A B C durchschneden, der itlich parthie eynen empfangen, in den jaren, do man schreiff fünfzehen hundert vnd xxij, am donerstage nae divisionis apostolorum (17. Juli 1522).

In demselben Archiv fand sich aber ein noch weit merkwürdigeres und bedeutenderes Schriftstück, eine von dem Meister selbst am 20. December 1525 ausgestellte eigenhändige Generalquittung, die über das Altarwerk und dessen einzelne Theile interessante Bemerkungen beibringt, ausserdem aber auch seine weitere Thätigkeit für das Essener Stift erläutert. Die auf einem Quartblatt in einer flüchtigen schwer leserlichen Schrift niedergeschriebene Quittung trug kein Siegel, das Blatt war dafür doppelt gefaltet und mit Fäden durchzogen. Auf der Rückseite von anderer gleichzeitiger Hand: Meyster Bartholomeus Bruyn meler to Collen. Das Schreiben selbst lautet buchstäblich:

Ich Bartelmeus de Bruyn, meler, borger to Collen, bekennen in deser apener quetancye, dat ich gerekent haen met her Adam Inckhuys, canonych vnd werckmysster des monssters to Essen, als van den grote flogelen an des hogen altairs taffelen vnd dye twe cleyn flogellen vnd van den twe voetbreteren an den voet der taffelen, also dat (h getilgt) der ersame voyrschreven her Adam my voyrschreven Bartelmeus vernoget ynd betalt heft ccclxxx gulden coyrrent vnd xvj albus vnd uch heyfft hy my vernoget vnd betalt van den dryn syden karmesyns vanen, de ich myt bylden gemalt hebbe und myt golden blomen overguylt, xxi gulden curent vnd schelde den vuyrschreven ersamen her Adam loyssledych und qwyt van dyssen floggelen vnd vanen vnd van allen desr wyr tsamen to doyn gehat haven voyr datem dysser queytanceyen vnd bedancken my guder betalonge. Oerkonde der warheit hebbe ich Bartholomeus dese quetantye geschreven, anno domini XV^{c} und XXV, up sent Thomas des hellyghen apposstels avent.

Die Quittung erwähnt zwei Paare von Flügeln, grosse und kleine. Erhalten ist nur das eine Paar, die »grote flogelen« mit der Darstellung der Geburt und der Anbetung der Könige auf den Innenseiten, der Kreuzigung und der Beweinung des Leichnams Christi auf den Aussenseiten. Ein zweites Paar wurde nur während der Passionszeit an dem Altar angebracht. Dieses zweite Paar, allerdings sehr stark beschädigt und verstaubt, stand bis vor fünf Jahren in der Taufkapelle des Münsters. Erst während der letzten Restauration wurde es von den Arbeitern zerschlagen, um die einzelnen Bretter für das Gerüst zu verwenden, das zum Verputz der Innenmauern in der Kirche errichtet war! Ausserdem befanden sich aber noch an der Predella Flügel, die voetbreteren, die gleichfalls untergegangen sind. Das 1839 unter Unterstützung des Königs von Preussen und des rheinischen Kunstvereins mit grossen Kosten — 1500 Thaler — restaurirte Altarwerk ist jetzt in eine Ecke, in den früheren Gräfinnenchor verpflanzt, wo es in unmittelbarer Nähe der feuchten Mauer langsam, aber sicher verkommt, während seine Stelle ein moderner kleiner, unbedeutender Hochaltar eingenommen hat. Der Kölner Maler hielt sich nicht für zu gut, auch geringere Aufträge zu übernehmen: er quittirt zugleich über drei seidene karmesinfarbene Fahnen, die er mit Ge-

mälden verziert habe. Das Schriftstück bringt aber noch einen wichtigen Beitrag. Es ist das einzige erhaltene eigenhändige Schreiben: und hier nennt sich der Maler ausdrücklich Bartelmeus de Bruyn, meler, borger to Coilen. Es kommt noch ein zweites Moment hinzu, um diese Form des Namens als die von dem Künstler selbst geführte nachzuweisen. Becker erwähnt in seinem bereits citirten Aufsatz im Museum IV (1836), Nr. 50, S. 398 eine ähnliche eigenhändige Quittung im Archiv zu Xanten, die wie der Vertrag dort nicht mehr aufzufinden ist. Hier nennt sich der Künstler gleichfalls de Bruyn. Becker schreibt: »Der Preis von 500 Goldgulden wurde bei Ablieferung der Gemälde im Jahre 1536, zufolge einer eigenhändigen Quittung des Malers, mit der Unterschrift: Bartholomeus de Bruyn, sogar um 100 Goldgulden erhöht«. Firmenich-Richartz a. a. O. S. 14, Anm. 1 redet von einem Irrthum: man las die Unterschrift des Künstlers fälschlich de Bruyn. Becker hat aber aller Wahrscheinlichkeit nach richtig gelesen — es liegt gar kein Grund vor, dies anzuzweifeln. So stehen wir vor dem merkwürdigen Factum: Verträge, Rechnungen und Schreinsbücher nennen den Künstler Bruyn oder Brun, nur er selbst nennt sich in den einzigen Schriftstücken, die zur Vergleichung herangezogen werden können: de Bruyn. Signirte Bilder des Künstlers existiren bekanntlich nicht: das ehemals in Becker's Besitz befindliche Diptychon des Abtes Peter Ulner, jetzt beim Consul Weber in Hamburg, mit der Inschrift: Bartholomeo Brun fecit ist mit Recht durch Firmenich-Richartz dem jüngeren Bruyn, Scheiblers Meister mit den blassen Gesichtern, zugewiesen worden. Die Thatsache ist festzuhalten. In Zwistigkeiten über die Schreibart und Form des Namens entscheidet wohl beim Mangel an Taufzeugnissen oder ähnlichen Legitimationspapieren allein die Meinung und Stimme des Namensträgers. Die Form de Bruyn führt uns aber auch einen Schritt weiter: sie rückt die Wahrscheinlichkeit des niederländischen Ursprungs des Künstlers um ein gutes Stück näher: in der Reichsstadt Köln, in der für Ausübende eines zünftigen Gewerbes diese niederländische Form eines Namens nicht üblich war, nahm man an derselben Anstoss und liess das de aus — nur der Meiser selbst führte es noch in berechtigtem heimatlichen Stolze weiter.

Bonn. *Paul Clemen.*

[Zur Biographie Antonio's del Pollajuolo] veröffentlicht L. Borsari (Ant. del Pollajuolo e gli Orsini. Per nozze Orsini-Varo, Roma 1891) aus dem Archiv der Familie Orsini einen werthvollen Beitrag in einem vom Meister am 13. Juli 1494 aus Rom an Gentile Virginio Orsini, den bekannten gewaltigen Feudalherrn und letzten Condottiere alten Schlags gerichteten Briefe. Es ist die Antwort auf eine Aufforderung des letzteren an den Künstler, betreffend die Herstellung seiner lebensgrossen Bronzebüste, wahrscheinlich veranlasst durch das Gefallen an dem kurz vorher vollendeten Meisterwerke desselben, dem Grabmal Sixtus' IV. in der Peterskirche. Pollajuolo erklärt sich dazu mit Freuden bereit und spricht seine Absicht aus, nach Bracciano, dem Schlosse Virginio's, wo dieser damals weilte, zu kommen, um das Bildniss des Fürsten für die darnach zu modellirende Büste zu zeichnen, zugleich aber

betont er, wie er ihn noch lieber in ganzer Gestalt zu Pferde bilden würde, um ihn so für immer zu verewigen (chè vi farej etterno!) — Zugleich benützt er die Gelegenheit, den mächtigen Herrn um dessen Fürsprache bei Piero de' Medici zu bitten, auf dass ihm gestattet werde, sich auf sein in der Nähe von Florenz zwischen Poggio a Cajano und Pistoja gelegenes Landgut zu begeben. Wegen der in ganz Italien wüthenden Pest war nämlich die Stadt und ihr Umkreis auf 20 Miglien allen Auswärtigen verschlossen, und da das Besitzthum Pollajuolo's nicht mehr als 15 Miglien von Florenz entfernt lag, so verfiel er auch dem Verbote. Er berührt in seinem Schreiben nebenbei auch, dass er zwei Bronzebüsten mit sich zu nehmen beabsichtige, wovon es nach dem Wortlaut seines Briefes ungewiss bleibt, ob sie Antiken oder Arbeiten seiner Hand waren. Wahrscheinlicher das erstere, denn offenbar sollte diese Erwähnung, die im Context seines Schreibens sonst keine Begründung findet, als Lockspeise für Piero de' Medici dienen, und für die Gewährung des Wunsches Pollajuolo's in die Wagschale fallen: war ihm doch damit eine Gelegenheit in Aussicht gestellt, einige kostbare Kunstwerke jedenfalls zu billigem Preise zu erwerben, wo nicht gar vom Meister zum Geschenke zu erhalten. Uebrigens hofft dieser unter so gewichtiger Fürsprache und in Anbetracht seiner alten Ergebenheit an das mediceische Haus sicher auf Erfüllung seines Anliegens. Denn — so schliesst er sein Schreiben — »io sono stato sempre di quella chasa e pensate che gli è 34 anni che io feci quelle fatiche d'erchole che sono nella sala del palazzo suo che le facemo tra mio fratello ed io«. Diese Zeilen nun bieten für eine bekannte, heute leider nicht mehr vorhandene Arbeit des Meisters, die noch Vasari ausführlich dem Augenschein nach beschreibt, einige interessante Angaben. Es sind die drei Tafeln mit Arbeiten des Hercules, die das Inventar der mediceischen Kunstschätze (Müntz, Les Collections des Médicis p. 62, 63 und 103) anführt, wovon aber heute nur noch eine theilweise Nachbildung (wohl nach den von Robetta nach den Originalen hergestellten Stichen) in einem kleinen Bildchen der Uffizien (Nr. 1153) existirt. Laut der Aussage Pollajuolo's waren sie schon 1460 gemalt worden, und zwar von beiden Brüdern im Verein. Hiedurch wird die noch jüngst (Crowe und Cav. III, 128 und 135) ausgesprochene Meinung, dass sie Antonio allein angehören, authentisch widerlegt und in Widerspruch mit Vasari's Behauptung, der diesen das Malen von seinem um 14 Jahre jüngeren Bruder erlernen lässt, festgestellt, dass Antonio sich in der Malerei zugleich mit seinem damals 17jährigen Bruder, und zwar gleich mit einem bedeutenden Werke, kurz nachdem er von seinem Vater aus der Lehre entlassen worden war (1459), bethätigte. Natürlich hatte dabei nicht Antonio von Pietro, sondern umgekehrt zu lernen.

Was aber den Auftrag Orsini's betrifft, so wissen wir nichts weiter davon. Wahrscheinlich wurde nicht einmal die Büste, geschweige das Reiterstandbild ausgeführt. Denn, kaum war der Brief Pollajuolo's geschrieben, als auch schon der Einfall Carl's VIII. in Italien den Auftraggeber nach Neapel rief und ihn dort in die Hände der Franzosen lieferte, denen er erst in der Schlacht bei Fornovo (4. Juli 1495) entrann. Die anderthalb Jahre aber bis zu seinem gewaltsamen Tode im Castell dell' Uovo zu Neapel (Januar 1497) waren von

Kriegszügen und diplomatischen Intriguen so ganz ausgefüllt, dass kaum anzunehmen ist, es werde sich für ihn in diesen stürmischen Tagen Zeit und Lust gefunden haben, jenes Projekt verwirklichen zu lassen. Ein sichtbares Zeichen indess für die Beschäftigung des Meisters mit dem Gedanken, dem er in seinem Briefe Ausdruck gegeben, scheint sich uns denn doch erhalten zu haben. Wir meinen es in der bekannten Zeichnung des Münchner Kupferstichkabinets erkennen zu sollen, die zuerst fälschlich dem Lionardo da Vinci zugeschrieben, jetzt wohl allgemein als von der Hand Pollajuolo's herrührend anerkannt wird und worin man bisher eine Skizze zu dem Reiterdenkmal Franc. Sforza's zu besitzen glaubte. Dafür, dass unser Künstler an den Entwürfen zu diesem Theil gehabt hätte, besitzen wir kein gleichzeitiges urkundliches Zeugniss, sondern nur die Aussage Vasari's, der zwei in seiner Sammlung befindliche Zeichnungen Pollajuolo's zu Reiterdenkmälern (wovon die eine eben das heute in München befindliche Blatt ist) als Entwürfe zu dem in Rede stehenden Monument qualifizirt (Vasari III, 297). Könnte sich nun der Biograph zu dieser Taufe nicht von dem Bestreben haben verleiten lassen, für seine Blätter eine Erklärung zu gewinnen und lag ihm — zumal da sich eine Aehnlichkeit des Reiters auf der Zeichnung von Pollajuolo mit Fr. Sforza dem flüchtigen Blick darstellt — nicht der gewählte Ausweg nahe, der den Namen des Meisters mit einem Denkmal dieser Art in Verbindung brachte, das durch die spätere Verknüpfung Leonardo's mit demselben berühmt geworden und in aller Munde war? Ist doch gerade was die Thätigkeit Pollajuolo's als Bildner betrifft, Vasari's Bericht so voll falscher Angaben, dass wir auch auf die in Rede stehende kein grosses Gewicht legen möchten, und dies um so weniger, da in dem, was wir an beglaubigten Nachrichten über den Meister besitzen, nirgends ein Anhalt, eine Spur oder Andeutung dafür zu gewinnen ist, wie er, und zwar in verhältnissmässig jungen Jahren (denn der Gedanke für ein Standbild Sforza's tauchte schon 1473 auf), zu dem Auftrag eines Entwurfs dazu gekommen sein sollte. Aber auch das Argument der Aehnlichkeit der Zeichnung mit den Zügen Sforza's, wie sie uns authentisch überliefert sind, erweist sich bei näherer Prüfung zum mindesten als nicht so unanfechtbar, wie es bisher galt. Die beiden Medaillen von Pisanello und Sperandio zeigen absolut keine Aehnlichkeit mit dem Kopf auf dem Blatt Pollajuolo's, ebensowenig das Bildniss in der Ambrosiana (reproducirt bei Heiss, Sperandio de Mantoue pag. 67). Einige mit jenem analoge Züge lassen sich in den beiden Porträtreliefs Sforza's im Bargello und über einer der beiden Sakristeithüren in der Certosa von Pavia wie auch in der Denkmünze Enzola's vom Jahre 1456 wohl constatiren; andere dagegen sind wieder völlig abweichend (namentlich der enggeschlossene feine Mund und die runde Kopfform mit steiler Stirne hier, von den aufgeworfenen Lippen, der fliehenden Stirne und dem birnenförmigen Kopf mit auffallend stark entwickeltem Hinterhaupt in der Zeichnung Pollajuolo's). Leider fehlt es an jeder Möglichkeit, um die positive Probe der Aehnlichkeit unserer Zeichnung mit den Zügen Orsini's vorzunehmen: wir besitzen kein Bildniss von ihm auf Medaillen oder Gemälden (ob vielleicht ein solches auf seinem Grabmal in Cervetri existirt, ist uns nicht bekannt). Selbst

das Alter, in dem er starb, ist nicht genau feststellbar; da er aber an der Krönung Ferdinand's I. von Neapel im Jahr 1458 schon als Grossseneschall theilnahm, damals also doch mindestens in den Zwanzigern stehen musste, so konnte er 1494 wohl das Aussehen eines Mannes von sechzig Jahren haben, wie es die Zeichnung Pollaiuolo's aufweist. Als Curiosum sei schliesslich noch erwähnt, dass die (anonyme) Medaille eines Familienbruders unseres Orsini, Niccolò's, Grafen von Pitigliano (1442—1510) auf ihrer Rückseite diesen zu Pferde in genau derselben Attitüde, wie den Kriegsmann auf dem Münchner Blatte zeigt, nur fehlt der niedergeworfene Feind und das Pferd schreitet in ruhigerem Gange vorwärts. *C. v. F.*

[Medaillen vom Ausgang des 14. Jahrhunderts]. Die von Julius Friedländer verfochtene Ansicht, die Wiederbelebung der Medailleurkunst sei nicht erst Pisanello zu verdanken, da schon aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts Denkmünzen existirten, erhält durch eine unlängst veröffentlichte Entdeckung J. Guiffrey's (Medailles de Constantine et d'Heraclius in der Revue numismatique Jahrg. 1890 S. 87—116) nunmehr ihre urkundliche Bestätigung. In dem Inventar der Kunstschätze des Herzogs Jean de Berry, Bruders König Karls V. von Frankreich (und zwar in dem 1413 verfassten der drei vorhandenen Exemplare) finden wir nämlich auch sieben Medaillen verzeichnet. Die drei ersten davon, mit den Bildnissen Julius Cäsar's, des Tiberius und Augustus sind heute nicht mehr nachweisbar, doch erhellt aus der genauen Beschreibung namentlich der beiden letzten, dass es nicht Erzeugnisse römischer Kunst gewesen sein konnten. Da das Inventar überdies als Ankaufszeit derselben den März 1401, als Verkäufer aber »Michel de Paxi, marchant, demeurant à Paris« angibt, so folgt, dass sie kaum später, wahrscheinlich aber früher als zu Beginn des Jahrhunderts verfertigt waren, und wohl aus Italien stammten, denn der Name des Verkäufers deutet auf italienischen Ursprung (Pasti, Pazzi, Pace). Die gleiche Herkunft wird nun aber für die nächste der Medaillen nicht bloss durch die Angaben des Inventars festgestellt, sondern sie kann auch durch die Prüfung ihres Stilcharakters controllirt werden, denn zum Glück ist uns sowohl sie als auch die folgende Denkmünze des Inventars, wenn auch nicht gerade in den in letzterem verzeichneten Exemplaren bis heute erhalten geblieben. Die Identifizirung beider Medaillen steht in Folge der genauen Beschreibung, namentlich ihrer Reversdarstellungen ausser jedem Zweifel. Die erste, im November 1402 von dem in Paris wohnenden florentinischen Kaufmann Ant. Mancini um 1100 Francs erworben, zeigt auf der Vorderseite das Reiterbild Kaiser Constantin's, auf der Rückseite eine auf die Taufe bezügliche schwer zu deutende allegorische Darstellung. (Einen Hohlguss in Silber über einem der Originalexemplare bewahrt das Pariser Medaillencabinet; ein solches in Bronze ist mit der Carrand'schen Sammlung jüngst in das Museo nazionale zu Florenz gekommen.) Wenn die Darstellung der Vorderseite wenig Aehnlichkeit mit der Behandlung in den ältesten italienischen Werken dieser Art, vielmehr eine Anlehnung an die Arbeiten der flämischen und burgundischen Stempelschneider des 14. Jahrhunderts zeigt, so verräth

dagegen der Revers in der Composition sowohl als in der Formensprache durchweg die schon auf den Pfaden der Antike wandelnde Kunst des Südens. Viel räthselhafter erscheint ihrem Kunstcharakter nach die zweite der uns aus dem Schatze des Herzogs von Berry erhaltenen Denkmünzen, — die des Kaisers Heraclius, mit dessen Brustbild auf dem Avers und einer auf die Rückführung der Kreuzesreliquie nach Jerusalem durch den Genannten bezüglichen Darstellung auf dem Revers. Sonderbar ist schon, dass die Inschriften beider Seiten zum Theil lateinisch, zum Theil griechisch sind; auch die Form einzelner lateinischer Buchstaben ist ungewöhnlich, und es scheint, als ob dem Künstler überhaupt die Herstellung des griechischen Textes geläufiger gewesen wäre als die des lateinischen. Endlich zeigen sich auch im Typus des Kopfes und im Charakter der Darstellung auf der Rückseite vielmehr Anklänge an die Kunstformen des Orients, als an die des italienischen Trecento. Alles dies Merkmale, welche die Kenner veranlasst haben, den Ursprung unserer Denkmünze nicht nach Italien, sondern nach Constantinopel oder zum mindesten in den Orient zu verlegen. (W. Froehner sieht allerdings in der Heracliusmedaille eine deutsche Arbeit aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. S. Annuaire de la Société numismatique française. Jahrg. 1890. p. 472.) Diese Bestimmung wird durch den Umstand gestützt, dass von unserer Schaumünze (wovon sich ein Exemplar in der Sammlung des kürzlich verstorbenen Pariser Kunstfreundes Ratier findet) eine Reproduction der Rückseite mit bedeutenden Abweichungen vom Originale sowohl in der Composition als auch in der Grösse, und mit durchaus lateinischen Beischriften (im Besitze von A. Heiss in Paris) existirt, welche letztere ganz und gar den Schriftcharakter der der übrigen italienischen Denkmünzen aus dem Quattrocento zeigen, und also im Verein mit den obenerwähnten übrigen Modificationen auf den italienischen Ursprung der Nachbildung schliessen lassen. Eine solche hätte denn auch nichts Befremdendes an sich, denn beide Medaillen, von denen die Rede ist, erfreuten sich seit jeher einer gewissen Berühmtheit. Zeugniss dessen vor allem die zwei letzten der sieben Denkmünzen des Berry'schen Inventars, die ausdrücklich als Copien unserer beiden Medaillen angeführt werden, die ihr Besitzer selbst von ihnen herstellen liess; — Zeugniss dessen aber auch die Nachbildungen, die ein Schüler Marcantons von der Constantinsmedaille sticht, die Justus Lipsius zu Ende des 16. Jahrhunderts für sein Werk De Cruce von der Heracliusmedaille, und hundert Jahre später Ducange von beiden für die seinem Glossarium angehängte Abhandlung über die Münzen des byzantinischen Kaiserreichs anfertigen lassen. Freilich war sich keiner der beiden obenerwähnten Gelehrten, sowenig wie irgend einer der andern Forscher, die sich von Cuspinian, Octav. Strada, Josef Scaliger, Patin, Loisel bis auf Armand herab mit unseren Denkmünzen beschäftigten, ihrer Wichtigkeit für die Geschichte der Medailleurkunst bewusst. Selbst der letztgenannte Kenner erklärte sie noch kurzweg für Restitutionen des 16. Jahrhunderts. Erst ihre Identification mit den unter den Kunstschätzen des Herzogs von Berry aufgezählten beiden Medaillen, also die Feststellung eines terminus ante quem für ihren Ursprung, — ein Verdienst J. Guiffrey's — weist ihnen nunmehr eine ganz ausnahms-

weise, über ihren künstlerischen Werth weit hinausgehende kunstgeschichtliche Bedeutung zu. *C. v. F.*

[San Martino a Gangalandi]. Ueber die uralte Kirche dieses Namens, die einen der Hügel zwischen Lastra a Signa und Settimo in der näheren Umgebung von Florenz krönt, und über die in ihr heute noch existirenden Werke der Kunst gibt G. Carocci einen interessanten Bericht (Arte e Storia 1891 S. 65 ff.). Um das Jahr 1000 gegründet, hat sie seither mehrere Umwandlungen erfahren, die von ihrer ursprünglichen Gestalt, ausser der halbrunden Chorapsis, dem offenen Holzdachstuhl und der loggienartigen Taufcapelle wenig sonst übrig gelassen haben. Ihr jetziges Ansehen verdankt sie einer Restauration zu Ende des 16. Jahrhunderts. Den Freunden italienischer Kunst ist zum mindesten ihr Name seither nicht unbekannt geblieben, war doch das mit ihr verbundene Priorat (schon vor 1432 bis nach 1466) einem der grossen Meister der Renaissance, L. B. Alberti, als geistliche Pfründe verliehen worden, um mit dessen Einkünften im Betrage von 160 Goldgulden seine Existenz zu fristen (S. G. Mancini, Nuovi documenti e notizie sulla vita e sugli scritti di L. B. Alberti, Firenze 1887 pag. 10). — Mit seinem Namen möchte nun Carocci die innere Verkleidung der Chorapsis in Verbindung bringen. Sie besteht in Wandpilastern mit zierlichen Capitellen, über denen sich ein vollständiges Gebälke hinzieht, während der Rundbogen der Apsis von einem reich geschmückten Fries eingefasst ist, und in den Ecken zu Seiten des Rundbogens über den Capitellen sich jederseits ein Schild mit dem Wappen der Alberti (vier Kettenstücke in Form eines Andreaskreuzes durch einen Ring in der Mitte miteinander verbunden) befindet. Ob wir darin in der That ein Werk Alberti's selbst und nicht vielmehr nur eine in seinem Auftrag hergestellte Arbeit zu sehen haben, muss näherer Prüfung vorbehalten werden, wozu wir die Verehrer des Meisters hiemit einladen möchten. — War für die Autorschaft in diesem Falle kein urkundliches Zeugniss zu gewinnen, so ist dies betreffs der Fresken, die die obenerwähnte Taufcapelle (rechts vom Eingang in die Kirche) zieren, dem Berichterstatter gelungen. In einem alten Merkbuch des Kirchenarchivs fand er eine Notiz verzeichnet, wonach der Kirchenbauvorstand den Maler Bicci di Lorenzo für seine Malereien in der Taufcapelle mit dem Fruchtgenuss von drei Stücken Landes belohnt, dessen er indess verlustig geht, da er am 7. Juni 1433 nach Arezzo übersiedelte, um dort eine neue Arbeit zu beginnen (es handelt sich hier wahrscheinlich um die Fresken des Chors von S. Francesco, denn die sonstigen Malereien Bicci's in Arezzo fallen erst in spätere Zeit). Unsere Fresken nun zeigen an der Eingangswand Gott Vater in einer Glorie singender und musizirender Engel, und daneben den hl. Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler theilt; in den Bogenzwickeln einzelne Heiligengestalten und die Verkündigung; in den Gewölbfeldern Halbfiguren der Evangelisten und Kirchenväter in Rundmedaillons. Ueberdies sind die Glieder des architektonischen Gerüstes mit ungemein geschmackvollen decorativen Motiven bedeckt. — Ein bedeutendes Werk des Quattrocento ist auch das marmorne Taufbecken (bez. 1423), dessen acht Seiten Relieffiguren zeigen, die nicht alle dieselbe Hand

verrathen. — Damit sind nun aber die Schätze unseres Baudenkmals nicht erschöpft. Einer der Altäre trägt eine Tafel, die Madonna in trono mit dem hl. Laurentius und dem Erzengel Michael darstellend, die der Art Ridolfo Ghirlandajo's nahe steht, während ein zweites Altargemälde vier hl. Märtyrerinnen in reicher Zeittracht zeigt und an die Malweise Bronzino's erinnert. Die Sacristei endlich birgt ein Tabernakel mit der Madonna und dem Christuskind aus der Schule Botticelli's, und ein Diptychon mit der Darstellung der Verkündigung in Tempera auf Goldgrund, welches, wo nicht dem Angelo Gaddi selbst, doch einem ihm sehr nahestehenden Schüler angehört. *C. v. F.*

[Der Medailleur Candid], der bisher nur durch die so lautende Inschrift auf zwei Denkmünzen Ant. Graziadei's und je einer Joh. de Grathusa's und Jean Miette's bekannt, dessen Persönlichkeit aber sonst ganz räthselhaft, ja problematisch erschien, da man geneigt war, die obige Bezeichnung auch als Devise zu erklären, wird nunmehr durch eine Entdeckung L. Delisle's, des Vorstands der Pariser Nationalbibliothek (zuerst publicirt in der Bibliothèque de l'Ecole des Chartes t. LI pp. 310—312) auf Grundlage urkundlicher Zeugnisse in die Zahl der Meister dieses Kunstzweiges eingereiht, zugleich werden damit auch einige Daten zu seiner Biographie geliefert (A. Heiss, Jean de Candida, medailleur et diplomate sous Louis XI., Charles VIII. et Louis XII. in der Revue numismatique Jahrg. 1890 S. 453 ff.). Das erste jener Zeugnisse ist ein Brief des Kanzlers und Erzbischofs Robert Briçonnet, in welchem er »Johanni Candidae summo et oratori et historico ac sculptoriae artis atque plastices hac aetate omnium consummatissimo« für die Uebersendung einer silbernen Medaille mit dem Bildniss des Kanzlers dankt; das zweite eine Quittung, womit »Jean de Candida, conseiller du roy« den Empfang seines Gehaltes für das Jahr 1493 im Betrag von dreihundert Livres tournois bescheinigt. Von den beiden bis jetzt bekannten Schaumünzen Briçonnet's scheint die in dem leider undatirten obigen Briefe erwähnte jene zu sein, welche, da ihre Beischrift seinen Titel als Kanzler nicht enthält, vor dem 30. August 1495, dem Datum seiner Ernennung zu dieser Würde, gegossen wurde, während die andere, mit der Inschrift »parlamenti inquestarum presidens« vor dem 27. November 1493 entstand (zu welcher Frist Briçonnet dieses Amt abgeben musste, als er Erzbischof von Rheims wurde), wahrscheinlich aber noch weiter zurückzudatiren ist, weil sein Bild auf derselben gegen das auf der späteren um 6—7 Jahre jünger aussieht. — Der Titel eines Gesandten und königlichen Rathes aber, den die obigen Urkunden dem Candida beilegen, wird durch andere documentarische Zeugnisse bestätigt. Als solcher findet er sich in der Instruction angeführt, die Carl VIII. von Tours aus am 16. September 1491 an seinen Gesandten beim päpstlichen Stuhle ergehen lässt; als solchen verzeichnet ihn auch Burkhardt wiederholt in seinem Diarium (ediz. Thouasne I, 430 u. 433 n. 1). — A. Heiss stellt nun in seiner obigen Studie die Lebenszeit Jean de Candida's annähernd auf die Zeit zwischen 1435 und 1503 fest, indem er sich dazu in Ermangelung directer Nachrichten oder Belege der Daten bedient, die er aus den Umschriften der Schaumünzen des Künstlers schöpft;

auch gibt er eine Liste der letzteren, bei deren Zusammenstellung er die wenigen bezeichneten Stücke zum Ausgangspunkt nimmt und aus ihrer Stilähnlichkeit mit anderen, bisher anonymen, ein Oeuvre für unseren Meister von nicht weniger als neunzehn Nummern zusammenstellt. Er erklärt Candida für einen Italiener (eine Reihe beigebrachter urkundlicher Belege bezeugt die Existenz einer Familie dieses Namens in Italien seit Ausgang des 14. Jahrhunderts), hält dafür, dass er seine frühesten Werke in seiner Heimath und zwar unter dem Einfluss der hiehergehörigen Arbeiten Ant. Pollajuolo's geschaffen habe (auch die von Friedländer vermuthungsweise diesem zugeschriebene bekannte Medaille des Erzbischofs Philipp von Medici nimmt Heiss für unseren Meister in Anspruch), dann etwa von 1469—1482 in Flandern am Hofe Kaiser Friedrich's III., die übrige Zeit seines Lebens aber in Frankreich in Diensten der Könige Ludwig XI., Carl VIII. und Ludwig XII. zugebracht, und daselbst nach 1502 gestorben sei. Dies wenigstens ist das späteste, auf den ihm zugeschriebenen Schaumünzen (denjenigen Thomas Bohier's und Pierre Briçonnet's) vorkommende Datum, über das hinaus bisher keine auf den Meister bezügliche Nachricht aufgefunden werden konnte. *C. v. F.*

[Ein Mosaikbild von Franc. und Valerio Zuccato], dem bekannten Brüderpaare, das u. A. die Mosaiken nach Zeichnungen Tizian's, Pordenone's und Salviati's für S. Marco ausführte, wurde jüngst, nachdem es längere Zeit den Blicken entzogen gewesen war, wieder hervorgeholt und durch eine Notiz M. Caffi's (Archivio veneto Bd. XXXVIII S. 157 ff.) den Kunstfreunden bekannt gemacht. Es war für die Fraternità de' Preti, laut darauf befindlicher Inschrift von den genannten Künstlern 1558 für einen Altar von S. Maria Nuova ausgeführt und im Jahr 1808, als man die Kirche secularisirte und die Bruderschaft auflöste, in die Magazine der Academia delle Belle Arti übergeführt worden (Cigogna, Iscriz. veneziane III, 285), woher es jüngst der Fabbriceria von S. Marco überwiesen ward, um gereinigt, wiederhergestellt und sodann auf einen der Altäre im Innern der Kirche aufgestellt zu werden. Es zeigt auf einer Tafel von 2.37 Meter Höhe und 1.44 Meter Breite die Figur des hl. Victor in voller, römischer Waffenrüstung mit der Märtyrerpalme in der Hand vor dem jederseits sechs Mitglieder der Priestergenossenschaft knieen, für die das Werk hergestellt wurde. Den Hintergrund der Composition bildet eine dorische Säulenhalle mit Casettendecke; auf dem Piedestal, worauf die Gestalt des Heiligen steht, ist die folgende, nicht eben durch Correctheit hervorragende Inschrift verzeichnet: Quod arte et coloribus pictor hoc Zuchati fratres ingenio et natura saxis MDLVIII. Der Entwurf zu dem Mosaikbilde wird von der Tradition dem Bonifazio veneziano zugeschrieben. Es hat namentlich an den Rändern stark gelitten, doch können die Schäden durch eine verständige Restauration wieder gutgemacht werden. — M. Caffi gibt in der erwähnten Notiz auch das Datum an, unter dem Franc. Zuccati sein Testament gemacht hat (9. Oct. 1572; er starb wahrscheinlich bald darauf), und zählt sodann die weniger bekannten Werke des Sohnes von Valerio, Arminio Zuccati auf, der die Kunst des Vaters und Oheims fortsetzte: einen hl. Geminian

in S. Marco bez. und dat. 1579, eine Kreuztragung und eine Madonna mit Kind und hl. Paulus, beide bezeichnet und jetzt im Museo Correr aufbewahrt, eine Glorie der Heiligen in S. Pietro di Castello bez., und dat. 1570, eine Bekehrung Pauli in S. Sebastiano vom Jahr 1588, bez. und eine Flucht nach Egypten bez. und dat. 1580, für die Familie Mora ausgeführt und jetzt im Pal. Sernagiotto befindlich. Die letztwillige Verfügung des Künstlers trägt das Datum des 21. Jan. 1606; spätere Nachrichten über ihn sind bisher nicht bekannt geworden. *C. v. F.*

Bibliographische Notizen.

Grundriss der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke. Elfte durchgesehene Auflage. Zwei Bände mit 397 und 309 Holzschnitt-Illustrationen. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff) 1892.

Die zehnte (Jubiläums-) Ausgabe des Grundrisses erschien vor fünf Jahren; nun folgt ihr die elfte als ein Zeugniss der unverwüstlichen Wirkungskraft dieses kunstgeschichtlichen Handbuches. Die nachbessernde Hand des Verfassers hat sich auch hier wieder bewährt; sie betraf diesmal hauptsächlich die antike Kunst; die Ergebnisse der Forschungsreisen von K. Humann und O. Puchstein in Klein-Asien und Nord-Syrien, ferner die der neuen Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen, die neuerlich wieder eingehend behandelte Streitfrage über die Aufstellung der Bildwerke in den Parthenongiebeln, der Fund griechischer Porträtgemälde zu Fajum — das Alles hat entsprechende Berücksichtigung erfahren. Zur Frage der Anordnung des Stoffes wäre doch zu empfehlen, die karolingische Kunst an den Anfang der mittelalterlichen Kunst zu stellen, statt sie noch dem Abschnitt über altchristliche Kunst zuzutheilen. Ist es doch für Baukunst, Malerei und Bildnerei nachgewiesen, dass die Kunst des 10. Jahrhunderts nur die Fortsetzung der karolingischen Kunstentwicklung bedeutet. Von Einzelheiten sehe ich ab, doch als wünschenswerth sei es bezeichnet, dass die französische Buchmalerei bis Ende des 12. Jahrhunderts eine Charakteristik von einigen Zeilen erhalte, da sie sich gerade in diesem Zeitraum — vom Ende der karolingischen Periode bis Anfang, ja Mitte des 13. Jahrhunderts — nicht parallel der deutschen Malerei entwickelt, sondern erheblich an Werth hinter dieser zurücksteht und zugleich eine andere Entwicklung durchmacht. Die Charakteristik der Prager Schule in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erfordert eine kleine Richtigstellung, denn wenn der Verfasser sagt, der vorwiegende Charakter der Werke derselben sei der einer überaus grossen Weichheit, der in der Formengebung fast bis zum Verschwommenen hinneigt (II, S. 72), so charakterisiren diese

Worte die Prager Schule ganz gewiss nicht und der Verfasser selbst hat in seiner Geschichte der deutschen Kunst (S. 421) schon das Richtige angedeutet. Dann hätte ich für eine gewiss bald folgende neue Auflage noch zwei Wünsche auf dem Herzen: der eine geht auf eine gründliche Revision der litterarischen Verweise; manches angeführte Buch könnte da fortgelassen werden, einzelne wichtige neue Arbeiten, die trotz fleissigen Nachtragens doch unberücksichtigt geblieben, wären einzufügen, so z. B. habe ich Dehio und Bezold's Kirchliche Baukunst des Abendlandes, Mazzanti's Werk über Florentinische Palast- und Kirchenbauten (geschichtlicher Text ausgezeichnet), Cattaneo, L'Architettura in Italia dal sec. VI. al Mille circa (1889) zu S. I. 359, um einzelne Beispiele beizubringen, nicht angeführt gefunden; was Monographienlitteratur betrifft, so sollte der Verfasser, da er nun doch schon in vielen Fällen eine solche anführt, dies überall da thun, wo ein gutes, der vorgeschrittenen Forschung entsprechendes Buch vorhanden ist. Selbstverständlich werden Abhandlungen zu Streitfragen, wie vordem ausgeschlossen bleiben müssen, da ja der Grundriss, der sich an die grossen kunstfreundlichen Kreise wendet, einen bibliographischen Ballast nicht duldet. Mein zweiter Wunsch geht dahin, dass einzelne, besonders schlechte Holzschnitte — sei es, dass der Holzstock schon zu abgebraucht ist, sei es, dass er mit allzu grober Hand hergestellt wurde — durch neue ersetzt würden: ich nenne da nur die ganz scheusslichen Holzschnitte auf II. S. 73, 228, 257, 266, 355. Dagegen seien hervorgehoben von den in dieser Auflage neu hinzugetretenen Holzschnitten die beiden nach den griechischen Porträts von Fajum und der nach dem neuerworbenen Bilde der Berliner Galerie A. von Ouwater's Auferstehung des Lazarus.

Ad. Michaelis, Römische Skizzenbücher, Marten van Heemskerck's und anderer nordischer Künstler des 16. Jahrhunderts. I. Separat-Abdruck aus dem Jahrb. d. k. d. archäol. Instituts, 1891.

Die vorliegende erste Abhandlung ist den beiden Skizzenbüchern Heemskerck's im Berliner Museum gewidmet. Sobald die zweite Abhandlung über die Skizzenbücher in Basel, Cambridge und die von Melchior Lorch vorhandenen Blätter vorliegen wird, wird auch das Repertorium sich eingehend mit dieser Arbeit zu beschäftigen haben. Zunächst sei nur gesagt, dass schon die Skizzenbücher des Heemskerck nicht bloss durch jene Blätter, welche unmittelbar den Kunstdenkmälern des christlichen Roms gewidmet sind, auch für die neuere Kunstgeschichte von hervorragendem Interesse sind, sondern auch durch die, welche Aufnahmen antiker Kunstdenkmäler bieten. Die Umgrenzung antiken Einflusses auf die Kunst der Renaissance wird um so genauer vorgenommen werden können, je eingehender wir die Geschichte der antiken Denkmäler kennen; die Museographie der Renaissance ist uns das wichtigste Hilfsmittel. Ad. Michaelis, der wie kein zweiter der lebenden Archäologen gerade auf diesem Gebiete bewandert ist, wird hoffentlich noch seine Einzelstudien zu einem Gesammtwerk zusammenschliessen. Doch jedenfalls ist ihm die moderne Kunstgeschichte schon jetzt zu höchstem Danke verpflichtet, denn Studien wie die vorliegende, oder die im Bulletin del Imp. Istituto Archeol. Germano (erl.

VI, 1891, fasc. 1) erschienene, welche die Geschichte der Capitolinischen Sammlung von deren Anfängen bis zum Jahre 1734 gibt, oder die über den Statuenhof im Vaticanischen Belvedere (Jahrb. des k. d. arch. Instituts, V, 1891) sind für die neue Kunstgeschichte nicht minder schwerwiegende Gaben, als für die classische Archäologie.

Ueber vielfarbige und weisse Marmorsculptur von Geskel Saloman. Als Manuscript in 30 Exemplaren gedruckt. Stockholm 1891.

Der Verfasser will den Beweis erbringen, dass die Polychromie in der antiken Zeit zwar auch in der Marmorsculptur existirt habe, dass aber doch auch — entgegen der radicalen These Treu's — »jedenfalls mehrere der berühmtesten Statuen aus den edelsten weissen Marmorsorten gearbeitet ungefärbt waren.« Grosse Belesenheit in den antiken Autoren, geschickte Auswahl der für die Beweisführung passenden Stellen sichern der These des Verfassers ernste Beachtung, der überdies ja auch die Anhänger nicht mangeln.

Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze. (Extr. dall' Archivio stor. Ital., serie V, tom. VII, anno 1891.)

Diese Untersuchung kann man nur freudig willkommen heissen. Sie bringt längst ersehnte Klarheit in eine Frage, die in den letzten 15 Jahren von Vielen berührt, aber nicht ernsthaft angefasst wurde. Schon im Jahre 1876 hat der Verfasser dieser Zeilen die durch Milanesi bekannt gewordene Handschrift der Nationalbibliothek in Florenz Cod. Magl. XVII. 17 dem Herausgeber der Quellenschriften, dem unvergesslichen Eitelberger, zur Ausgabe empfohlen, er hat auch damals auf die Zugehörigkeit der Handschriften Cod. Magl. XXV. 636 und Cod. XIII. 89 hingewiesen, jedoch die Vermuthung ausgesprochen, dass die beiden letzteren Handschriften Excerpte aus der erstgenannten seien, wobei ihm wieder Cod. XIII. 89 als eine schleuderische Copie von XXV. 636 erschien. Dieser Vermuthung hat er dann auch im Repertor. f. K. 1884 (VI. 77) Ausdruck gegeben. Die vorliegende eingehende Untersuchung, geführt mit jenem Scharfsinn und jener Sauberkeit der Arbeit, welche dem Verfasser eigen ist, zeitigt nun aber andere Ergebnisse, und mit Freude gestehe ich, dass diese Ergebnisse volle Ueberzeugungskraft, den Rang geschichtlicher Thatsachen besitzen. Diese Ergebnisse sind folgende: Cod. XXV. 636 ist die treue Copie des Originals des Buches Antonio Billi; Cod. XIII. 89 ist nicht Copie von Nr. XXV. 636, sondern Copie einer anderen Abschrift des Libro Antonio Billi, doch schleuderisch hergestellt. Ms. XVII. 17 endlich benutzte neben dem Libro Antonio Billi auch die Commentare des Ghiberti und andere Quellen und Nachrichten, unter welchen sich jedoch die von Vasari erwähnten Memorien des Girlandajo nicht befanden. Der Hauptbeweis, dass in den Handschriften XIII. 89 und XXV. 636 Copien des Libro Antonio Billi erhalten sind, liegt darin, dass, wo der Compilator von XVII. 17 Antonio Billi citirt, die Stellen mit den früher genannten Handschriften übereinstimmen. Durch philologische und historische Merkzeichen wird die Entstehung des Libro Billi auf die Zeit zwischen 1516 und 1530 festgesetzt. Ob Antonio Billi der Verfasser jener Künstlerbiographien oder nur der Besitzer des citirten

Buches war, lässt sich nicht erweisen. Zum Schluss der Untersuchung gibt der Verfasser einen philologisch treuen Abdruck des Textes der Handschriften XXV. 636 und XIII. 89 und begleitet denselben mit reichlichen Anmerkungen.

Neuwirth, J., Böhmens Kunstleben unter Karl IV. (Sammlung gemeinnütziger Vorträge herausgegeben vom Deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse zu Prag, Nr. 153, April 1891.)

In der knappen Form des Vortrags entwirft hier der Verfasser ein Bild des Kunstlebens in Böhmen unter Karl IV. und der Verdienste Karls um dasselbe. Auf wenigen Seiten Vieles zu geben, war der Verfasser vor Allem befähigt; besitzen wir doch von ihm schon die ausgezeichnete Monographie über Peter Parler von Gmünd und die sorgfältige Ausgabe der Wochenrechnungen des Prager Dombaues für die Jahre 1372—1378, und haben wir von ihm in der nächsten Zeit eine Arbeit über die Buchmalerei in Böhmen unter den Luxemburgern zu erwarten. Mit der Unparteilichkeit des echten Forschers legt der Verfasser die verschiedenen in Wirkung tretenden nationalen Richtungen in der böhmischen Kunst dar; im Ganzen kann man sagen, dass von dem Zeitpunkt der Anwesenheit Karls in Böhmen bis zu seiner Kaiserkrönung die französische Kunst in Vordergrund trat, dass von dem letzteren Zeitpunkt an aber die deutsche die herrschende wurde, wenngleich daneben der französischen und italienischen Kunst (besonders in der Malerei) ein Antheil gesichert blieb und auch das böhmische Element in einzelnen Denkmälern vertreten ist.

Steinhauser's Beschreibung des Domes zu Salzburg vom Jahre 1602 erschien in den Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde (XXXI. Bd.), herausgegeben von P. W. Hanthaler und Dr. A. Schnerich. Steinhauser hat sie abgefasst, um das Andenken an den alten Dom lebendig zu erhalten, nachdem der verheerende Brand vom 11. December 1598 einen Neubau des Domes nothwendig gemacht hatte. Das gibt dieser Beschreibung ihre grosse Wichtigkeit. Die Herausgeber hätten uns zu noch grösserem Dank verpflichtet, wenn sie in den Anmerkungen minder sparsam gewesen wären und namentlich den kunstgeschichtlichen Commentar nicht ganz ausgeschlossen hätten.

Joachim Ludwig Schultheiss von Unfried und der angeblich von Schlüter erbaute Theil des Königsberger Schlosses ist der Titel einer Abhandlung von Hermann Ehrenberg im Centralblatt der Bauverwaltung (XI. 1891, Nr. 40 und 41), in welcher der Verfasser den urkundlich gestützten Nachweis erbringt, dass der Bau an der Südostecke des Königsberger Schlosses keineswegs ein Werk Schlüter's sei, mit dem er in Verbindung gebracht wurde, sondern dass der Plan und die Ausführung das Werk des Joachim Schultheiss von Unfried gewesen ist. Der Beginn des Baues fällt in den April 1706, die Bauarbeiten unter König Friedrich I. gingen auf Wiederherstellung und Freilegung des ganzen Schlosses. Aber der frühe Tod dieses

Königs hinderte die Ausführung, Friedrich Wilhelm I. befahl, »dass dieser Bau cessiren solle«. Seit Frühling 1891 ist man zur Verwirklichung der Absichten Friedrichs wieder zurückgekehrt.

C. v. Fabriczy bringt im »Archivio storico dell' Arte« (1891, Juli und August) die Baugeschichte des Spedale di S. Maria degl' Innocenti a Firenze, so wie dieselbe von den »Libri della fabbrica und della muraglia« selbst erzählt wird. Manetti und Vasari werden damit ergänzt. Der Bau wurde bereits 1419 im Sommer begonnen, Brunellesco's Name erscheint zuerst 1421, wo er für das Jahr 1420 eine feste Entlohnung erhält; zum letztenmal erscheint sein Name 1424, September: Buto di Niccolò, einer der Proveditori des Baues soll nach Pistoja gehen, um Brunellesco, der sich dort befand, zu bestimmen, in Bauangelegenheiten des Spedale nach Florenz zu kommen. Der Name des Francesco della Luna, der den Plan Brunellesco's so sehr verpfuscht haben soll, erscheint in den Acten 1427; er war am 1. Mai dieses Jahres in das Uffizio degli Operaji eingetreten. In dieser Zeit war also sehr ein hervorragender Theil des Baues vollendet. 1430 wurde er nicht wieder gewählt; von Neuem erscheint er in den Rechnungen von 1435 bis 1440. Die stärksten Aenderungen am Modell Brunellesco's wurden aber noch sicher von ihm eingeleitet, wenn sie auch erst 1430 durchgeführt wurden, und sie fallen mit der Abwesenheit Brunellesco's von Florenz zusammen. So wird Manetti's Bericht durch die Urkunden gestützt. Des Verfassers Vermuthung dürfte richtig sein, dass Brunellesco sich vom Bau zurückzog als Francesco della Luna in die Geschäftsleitung trat. Mit dem Jahre 1449 enden die für die Geschichte des Baues in Betracht kommenden Angaben.

Im »Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France«, année 1890, bringt Eugène Müntz neue Mittheilungen über Architekten Avignons im 14. Jahrhundert (Les Architectes d'Avignon au XIVe siècle, Documents Nouveaux). Zunächst handelt es sich um Wilhelm von Avignon, den Erbauer der Elbebrücke zu Raudnitz. Das Document, welches ihm von Madl in Prag übermittelt wurde, ist allerdings schon früher von Patera in den Pamatky archæologicke XI, S. 478 veröffentlicht (vgl. Neuwirth, Repertorium XIV, S. 467); der Verfasser möchte dann mit seinem Gewährsmann Madl in Prag für Wilhelm von Avignon eine ausgedehntere Bauthätigkeit in Anspruch nehmen, doch fehlen dafür noch alle Beweise. Neuwirth's in Aussicht stehende Kunstgeschichte Böhmens unter den Luxemburgern wird hier wohl Klarheit schaffen. Von anderen vom Verfasser genannten Architekten Avignons sei Pierre Poisson de Minepoix genannt, als einer der Architekten des Palastes in Avignon, während dessen Bruder Jean Poisson zur Ueberwachung der Restaurationsbauten von St. Peter in Rom (1338) berufen wurde.

J. v. Schlosser: Eine Fuldaer Bilderhandschrift der k. k. Hofbibliothek (Jahrbuch der Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses, XIII).

Eine schöne ergebnissreiche Untersuchung! Sie knüpft an eine zeitgenössische Handschrift des Liber de laudibus sanctae crucis in der Wiener

Hofbibliothek an. Nach einer knappen Geschichte der Bildergedichte überhaupt wird des Hrabanus Liber de cruce seinem Inhalt, seiner Entstehung nach besprochen, der Bilderschmuck der Wiener und der damit in Zusammenhang stehenden gleichfalls zeitgenössischen Vaticanischen Handschrift eingehend betrachtet. Dabei kommt zugleich ein erheblicher Beitrag für die Geschichte der karolingischen Ikonographie heraus. Das wichtigste Ergebniss aber für die Geschichte der karolingischen Malerei ist das, dass das Wesen, der Charakter der Kunst der Schreibstube von Fulda nun in ein helleres Licht tritt, denn zweifellos sind die Wiener und die Vaticanische Handschrift des Liber de cruce die beiden wichtigsten von den bisher bekannt gewordenen Denkmälern jenes Klosters. Die Mittheilungen von P. Clemen und nun die eingehende Analyse der Wiener Handschrift geben die Behelfe an die Hand, die künstlerische Art und die kunstgeschichtliche Bedeutung der Schule von Fulda festzustellen und in richtiges Verhältniss zu den Schulen jenseits des Rheins zu setzen. Es wird als kein Zufall zu betrachten sein, dass das dem Genre zugewandte Wesen da erscheint, wo germanischer im besonderen Falle angelsächsischer Einfluss vorherrschend ist, in Rheims und Fulda, nur dass es an ersterer Stelle mit einem antikisirenden Element stärker versetzt ist, als an letzterer. Es ist auch kein Zufall, dass diesseits des Rheins die künstlerische Auffassung der Schule von Fulda sich der von St. Gallen nähert und dass hier und dort sich viel mehr entwicklungsfähige Keime zeigen, als in den viel edleren Leistungen der grossen Kunstcentren jenseits des Rheins auf dem alten römisch-gallischen Culturboden.

Dr. Joseph Neuwirth's Abhandlung: Die Fälschung der Künstlernamen in den Handschriften des böhmischen Museums in Prag (Mittheil. des Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXIX, 1891, S. 297 ff.) gibt einen Beitrag zurLösung der Frage, wann und wie die gefälschten Künstlernamen der in Prag befindlichen Miniaturhandschriften in die kunstgeschichtliche Litteratur eingeführt worden sind. Am stärksten sichtbar werden die Bestrebungen die böhmische Kunst von Karl IV. an bis zum 15. Jahrhundert als »national« und jedem deutschen Einfluss entzogen darzustellen in dem vierten und fünften Jahrzehent unseres Jahrhunderts. Popow und Wocel sind die Hauptträger dieses Gedankens, aber welche Stellung dabei wieder Hanka spielt, wie sehr ihn besonders seine Stellung zu dem Popow'schen Aufsatz als den eigentlichen Urheber der Fälschungen vermuthen lässt, das geht aus den actenmässigen Darlegungen des Verfassers genügend deutlich hervor. Insofern bietet der Aufsatz des Verfassers eine sehr wichtige Ergänzung zu Woltmann's Abhandlung im Repertorium f. K.-W. (II, S. 1—25). Man darf begierig sein, wie lange die tschechischen Gelehrten warten werden, bis sie zu diesem skandalösen Capitel der Geschichte ihrer »nationalen Wiedergeburt« ein ernstes Wort zu reden den Muth haben werden.

Im »Programm des königl. Realgymnasiums in Stuttgart« ist eine Abhandlung über Dürer als Mathematiker von Prof. Dr. H. Staigmüller

erschienen, die eingehendste, sorgfältigste Untersuchung, die über dieses Thema existirt. An dieser Stelle kann nur darauf verwiesen werden; jedenfalls ist jetzt die Erörterung eines Capitels in Dürer's Leben erledigt, dem der Kunsthistoriker niemals gerecht geworden und auch nie gerecht werden konnte. Von grossem Interesse ist es zu hören, wie Dürer doch auch als Künstler an die mathematischen und geometrischen Probleme herangetreten war, wie denn auch der Verfasser darauf hinweist, dass nicht Euklid seine wichtigste und erste Quelle gewesen sei, sondern die Zunfttradition der mittelalterlichen Bauhütte. Der Verfasser weist dabei auf ein Brieffragment Tscherte's, des Baumeisters, an Dürer, das für solche Annahme schwer ins Gewicht fällt. Ebenso weist der Verfasser darauf hin, wie hoch angesehen Tscherte als Mathematiker gewesen sei. Eine Einzelheit sei dann hervorgehoben; auch der Verfasser nimmt an, dass Dürer bei seiner venezianischen Reise 1506 bis 1507 mit Luca Paccioli in Berührung gekommen sei — doch vermuthet er, dass dies Venedig selbst gewesen sei. Da Paccioli Ende 1506 Florenz verliess, er aber in Venedig erst 1508 ganz sicher nachgewiesen, so bleibt es doch immer wahrscheinlich, dass Paccioli auf dem Wege von Florenz nach Venedig in Bologna, wie schon früher, wieder Halt machte und er der Meister war, bei dem Dürer in Bologna Geheimperspectiv studiren wollte. Die Kunstgeschichte ist dem Verfasser für seine mühevolle, sorgfältige Untersuchung zu dauerndem Dank verpflichtet.

Den gleichen Gegenstand streift der Vortrag von M. Cantor: Albrecht Dürer als Schriftsteller (Neue Heidelberger Jahrbücher, I, 1891, S. 17 ff.). Auch dieser Vortrag beschäftigt sich besonders mit der »Underweysung« — ohne jedoch auf das Einzelne einzugehen. Ich hebe dabei hervor, dass der Verfasser Paccioli als Lehrer der Perspective im Jahre 1506 nicht gelten lässt, doch eben nur der Ursache wegen, dass Paccioli 1506 in Florenz gewesen sei. Ich verweise auf das früher gesagte. Dass Paccioli allerdings nicht der Einzige war, mit dem Dürer sich beschäftigte, ist ja sicher, und der Verfasser hat nicht bloss Recht auf L. B. Alberti hinzuweisen, sondern auch Leonardo kommt in Betracht. Auch Cantor kommt zum Schlusse, dass die Stellung Dürer's in der Geschichte der Mathematik eine sehr hervorragende sei.

Maryan Sokolowski, dem die deutsche Kunstgeschichte schon manche treffliche Gabe verdankt, gibt in den Veröffentlichungen der polnischen Akademie der Wissenschaft (October 1891) als Anhang zu seiner Abhandlung über Hans Suess von Kulmbach (an gleicher Stelle 1884), wo er damals Alles zusammenfasste, was über Hans Dürer gewusst wurde, einen Nachtrag, in welchem er die Ergebnisse der Forschung der letzten Jahre über Hans Dürer mittheilt. Die durch D. Burckhardt aufgestellte Zuweisung des Porträts des Peter Tomicki, Bischofs von Krakau, im Franciscaner-Convent in Krakau, stimmt der Verfasser ohne Bedenken zu. Mit voller Sicherheit ist dann nach Dafürhalten des Verfassers Hans Dürer noch zuzuweisen der Hieronymus im National-Museum in Krakau, von dem die Publication eine Abbildung bringt, und ein Antheil am Heller-Altar. Die von W. Schmidt neuerlich dem Dürer

in der Galerie in Schleissheim und jene in Neisse befindlichen zugewiesenen Bilder kennt der Verfasser nicht. Eine zweite Abhandlung des Verfassers an gleicher Stelle beschäftigt sich mit dem Becher aus Bergkrystall und Email im Grünen Gewölbe, Nr. 181. Der Verfasser hat eine Inschrift, die sich an demselben befindet, gelesen: Ob Merita Wenceslai Sancti grata, digna Polonorum regina superna Polonorum, Hedvigis cyfum scandat, quem contulit istum presul. Der Verfasser gibt zu dieser Inschrift die geschichtliche Erklärung. Der Becher wurde als Weihegabe für die Kathedrale des hl. Wenzel in Krakau von dem Führer der ungarischen Gesandtschaft 1383 überbracht und von der gewählten Königin Hedwig aufgestellt. Damals erhielt er die Aufschrift. Der Becher ist jedenfalls italienischen Ursprungs. Wie und wann er in sächsischen Besitz kam, lässt sich nicht bestimmt nachweisen. Der Verfasser vermuthet, dass auch die Elfenbeincassette im Schatz der Krakauer Kathedrale aus dem Besitz der Königin Hedwig stammt. Vgl. Repertorium XIV, S. 270—71. Ich brauche kaum besonders zu bemerken, dass es dort nur in Folge eines Druckfehlers Mitte des 15. statt 16. Jahrhunderts heisst.

Prof. Wastler veröffentlicht die Ordnung der von Peter de Pomis gegründeten Maler-Confraternität in Graz (Graz, Leykam). Die Ordnung wurde vom Kaiser am 4. Januar 1622 bestätigt. Die Bruderschaft ist also in Graz sehr jungen Datums und die Absicht derselben ist wie anderswo zunächst die, sich fremden Wettbewerb vom Halse zu halten. Vorschriften, welche die technischen Seiten des Kunstbetriebs in den älteren Ordnungen regelten, fehlen hier.

In der »Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins« (Bd. XIII, S. 230 ff.) veröffentlicht Hugo Loersch die Rolle der Aachener Goldschmiedezunft vom 16. April 1573. Sie trat an Stelle der Ordnung vom 8. October 1510, die leider unbekannt ist; dass auch diese nicht die älteste war, darf als sicher angenommen werden, da die Aachener Goldschmiede sicherlich hier ebenso seit Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts zu einer Zunft vereinigt gewesen sein werden, wie anderswo. Der Verfasser lässt dem Abdruck des Textes der Rolle eine eingehende Analyse desselben, die zugleich auf die Ordnungen anderer Städte Rücksicht nimmt, vorausgehen.

Ueber die böhmische Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert handelt eine Abhandlung J. Neuwirth's in den Mittheilungen des Nordböhmischen Gewerbe-Museums (IX, Nr. 2). Die höchste Blüthe auch dieses Kunstzweiges fällt in die Regierungszeit Karls IV., der selbst als Auftraggeber eine hervorragende Rolle spielt. Die noch vorhandenen Denkmäler dieser Blüthezeit sind allerdings nicht mehr zahlreich, sie werden vom Verfasser eingehend gewürdigt. Dass auch in diesem Kunstzweig die Deutschen die erste Stelle einnahmen, kann nach den Darlegungen des Verfassers keinem Zweifel unterliegen.

Seinem grossen Werke über die »Goldschmiede-Merkzeichen« lässt nun Marc Rosenberg Nachträge folgen. Der erste derselben gilt Antwerpen

(Frankfurt a. M., Keller, 1891). Der Verfasser weist in der kurzen einleitenden Bemerkung auf die bedeutende Stellung, welche die Goldschmiedekunst im Gewerbeleben Antwerpens, schon am Beginne des 16. Jahrhunderts besessen haben muss. Waren doch damals nach einer Notiz Nordhoff's 412 Goldarbeiter und Silberschmiede dort thätig. Der Verfasser nennt zunächst 16 Meisternamen ohne nachweisbare Arbeiten. Das Markenverzeichniss erhaltener Werke führt 41 Nummern an.

J. Lessing's Abhandlung: Das Kunstgewerbe als Beruf (Berlin, Simion, 1891) zerstört manche Illusionen, aber die Erfüllung ihrer Forderungen ist unabweisbar, wenn die kunstgegewerbliche Bewegung nicht zu einem Krach führen soll. Die Kunstgewerbeschulen selbst haben die enge Verbindung mit dem Handwerke zu wenig betont; es wurde wenig gethan, die Schüler im Bewusstsein zu erhalten, dass sie nicht Besucher einer Kunstakademie seien, und verbummelte Akademiker hielten sich noch für mehr als gut genug, die Schülerschaft der Kunstgewerbeschulen zu vermehren. Auch die Worte, welche der Verfasser dem kunstgewerblichen Studium der Frauen widmet, sind wichtig; das Studium der Frau beginnt in der Regel zu spät, wird mit zu wenig Ernst betrieben, um Erfolge zu zeitigen, welche denen der tüchtigen männlichen Schüler entsprechen würden. Das Handwerk aber bleibt ihnen ganz fremd.

Kataloge. A. Bredius hat den de Stuers'schen Katalog des Königlichen Museums im Haag zunächst durch ein für die Besucher der Sammlung bestimmtes kurzes Verzeichniss ersetzt, dem ein ausführlicher Katolog mit sorgfältiger Bilderbeschreibung, Künstlerbezeichnungen u. s. w. bald folgen soll. Hier sind nur die wichtigsten Lebensdaten der Künstler angegeben. Die Anordnung ist nach dem Muster des Berliner Katalogs u. s. w. die rein alphabetische. Der Katalog erschien zugleich in holländischer und französischer Sprache (s'Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1891).

Im Berliner National-Museum fand am 4. December 1891 bis zum 14. Januar 1892 die Ausstellung der Werke des Oskar Wisnieski und des Karl Stauffer-Bern statt; L. v. Donop hat mit gewohnter Sorgfalt die Kataloge hergestellt und mit den kurzen aber gehaltvollen Lebensskizzen der betreffenden Künstler versehen. Die feinsinnige, liebevolle Würdigung Karl Stauffer's sei besonders hervorgehoben (Berlin, Mittler & Sohn, 1891).

Die mustergültige energische Leitung des Kunst-Museums in Boston veranstaltete vom 8. Januar bis 6. März l. J. eine Ausstellung, die auch von einem oder dem anderen unserer deutschen Museen nachgeahmt zu werden verdiente. Die Ausstellung hat zu ihrem Gegenstande eine Illustration der technischen Methoden der vervielfältigenden Künste vom 15. Jahrhundert bis auf die Gegenwart, wobei jedoch der Nachdruck auf die verschiedenen modernen photomechanischen Verfahren gelegt ist. Der von L. R. Köhler hergestellte Katalog (Boston, A. Mugde & Son, 1892) gibt in den ganz knapp gehaltenen

aber inhaltlich ganz ausgezeichneten Erläuterungen der einzelnen technischen Processe in Wahrheit ein kleines Vademecum der Technik der reproductiven Künste. Wie viel Anregung und Belehrung wird durch die Ausstellungen und durch hergestellte treffliche Kataloge in das Publicum getragen! In dieser Beziehung können die europäischen Museen, auch die deutschen, noch sehr viel von der Museumsleitung in Boston lernen.

Seit Begründung des Heidelberger Schlossvereins ist eine ungeahnte Fülle von urkundlichem und bildlichem Material zur Geschichte des Heidelberger Schlosses an das Licht gefördert und durch die Mittheilungen des Schlossvereins veröffentlicht worden. Dazu tritt dann die grosse nun vollendete Publication von v. Koch und Seitz. Ein neuer eingehender Führer ist damit nothwendig geworden. Diesen bau- und kunstgeschichtlichen Führer durch »Das Heidelberger Schloss« (Heidelberg, Siebert, 1891), mit einem Plane und 25 Abbildungen, war Niemand befugter zu schreiben, als A. v. Oechelhäuser, der seit Jahr und Tag Vorlesungen über das Heidelberger Schloss an der Universität hält, und der ein eifriger Mitarbeiter der Mittheilungen des Schlossvereins ist. Geschichte und Beschreibung lassen keine Wünsche übrig.

Für das Museum in Schwerin ist die Thormann'sche Sammlung angekauft worden. Ueber den Inhalt derselben gibt ein Artikel Fr. Schlie's in den »Mecklenburgischen Nachrichten« (vom 13. November 1891) Kunde. Darnach scheinen die Porzellane in dem kunstgewerblichen Theil der Sammlung hervorzuragen. Die Gemäldesammlung zählt 47 meist ältere niederländische Gemälde, von denen mehrere die grossherzogliche Galerie in werthvoller Weise bereichern. Der Verfasser zählt Namen wie Jan van Goyen, Jan Steen, Hendrik Mommers, Peeter Brueghel, Rahel Rusch u. s. w. unter den vertretenen Künstlern auf.

Nun hat das Haus Ad. Braun & Cie. auch mit der Publication der hervorragendsten Werke der Pitti-Galerie begonnen. Die ganze Sammlung wird 181 Blätter in grossem und 11 Blätter in mittlerem Format enthalten. Da Ad. Venturi den erläuternden Text schreibt, so wird auch nach dieser Richtung hin wissenschaftlichen Forderungen Genüge geschehen. Ueber die künstlerische Vollendung des Braun'schen Blattes braucht kein Wort verloren zu werden.

Von der vom italienischen Unterrichtsministerium herausgegebenen Sammlung der »Indici e Cataloghi« ist die dritte Lieferung der Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari (sie reichen bis 1552), die vierte Lieferung des Katalogs der Codici Palatini der k. Nationalbibliothek in Florenz, dann die erste Lieferung des Catalogo delle edizioni romane di Antonio Blado Asolano ed Eredi (sie beginnen mit 1516) erschienen; über den Katalog des Codici, Corali e Libri a stampa miniati in der Nationalbibliothek in Mailand von Francesco Carta wird eingehend gehandelt werden.

Die Verlagshandlung von August Siebert in Heidelberg kündigt eine in grossem Umfang und würdiger Ausstattung geplante Veröffentlichung über die mittelalterlichen Wandgemälde des Grossherzogthums Baden an. Die Herausgabe haben Kraus und Oechelhäuser übernommen. Der erste Band wird die Wandgemälde der Schlosscapelle von Zwingenberg behandeln.

Photographische Aufnahme von Gemälden der kais. Galerie in Wien. Von den photographischen Aufnahmen J. Löwy's nach den Gemälden der kaiserlichen Galerie zu Wien war im Repertorium schon die Rede. Seither hat der Genannte Kataloge seiner Aufnahmen drucken lassen, von denen wir annehmen, dass er sie den begehrenden Kunstgelehrten gerne zusenden wird. Hier möchten wir auf ein verwandtes Unternehmen Löwy's aufmerksam machen, das sich mit der Herausgabe einer grossen Anzahl von Heliogravuren nach den oben erwähnten trefflichen Photographien beschäftigt. In rascher Folge sind bisher 23 Lieferungen erschienen, welche schon viele wichtige Bilder der kaiserlichen Galerie in billigen Kupferdrucken enthalten, unter anderen mehrere Brueghels, die Taufe Christi von J. Patenier, die zwei Tafeln des Gertgen van Sint Jans, das Todtentanzbild, angeblich von A. Altdorfer sicher aber von Hans Baldung (was Frimmel schon vor Jahren in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission ausgesprochen hat), mehrere Bilder des älteren Kranach (darunter das bisher im Vorrath versteckt gewesene Paradies), endlich ein gutes Altarblatt von Cima da Conegliano, das ebenfalls erst vor Kurzem aus dem Vorrath hervorgeholt worden ist. Auch Rubens, Holbein, Dürer u. A. sind in dem neuen Galeriewerk zu finden. Ein beigegebener Text erscheint insofern überflüssig, als sich darin kaum irgendwelche Angaben vorfinden, die nicht schon im grossen Engerth'schen Katalog gedruckt ständen.

Leonardos Ansichten über das Verhältniss der Künste*).

Von **Carl Brun.**

„Ich behaupte, dass nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser, können, als sie."
(Aus Gotth. Ephr. Lessings einzelnen Gedanken zur Fortsetzung seines „Laokoon".)

Die lautersten Quellen, aus denen wir unsere Kenntniss vom Leben und Weben der grossen Meister der Vergangenheit wie der Gegenwart schöpfen können, sind ohne Zweifel ihre Werke. Je zahlreicher sie vorhanden, desto deutlicher tritt das Bild des Künstlers vor dem Auge des Forschers in die Erscheinung. Der Biograph sucht sich vor allem einen klaren Einblick in den Werdeprocess seines Helden zu verschaffen. Er geht den Anfängen nach, ist bestrebt, die Jugendarbeiten eines Malers von denen der Reife zu scheiden und sich die Stileigenthümlichkeiten während der verschiedenen Perioden seiner Wirksamkeit einzuprägen. Denn das Wort Buffons: »le style c'est l'homme!« hat, auch auf die bildenden Künste angewandt, seine Richtigkeit. In den Werken der Meister spiegelt sich die Eigenart ihres Charakters wieder, und je ausgeprägter dieser ist, desto hervorragender fallen jene aus; die Werke erlauben folglich einen Schluss auf das Wesen ihrer Urheber. Nehmen wir zum Beispiel Raffael. Spricht sich in den Madonnen des Urbinaten nicht seine angeborene Liebenswürdigkeit und Seelenreinheit aus? Bezeugen sie nicht auf beredte Weise, wie es Worte kaum vermöchten, eine innerlich abgeschlossene und harmonische, weil auf dem Gleichgewichte der Fähigkeiten beruhende Künstlernatur? Und wiederum Michelangelo! Seine Sibyllen und Propheten in der Sixtinischen Capelle verrathen die Wucht des Gedankens eines grüblerischen Geistes, tragen das Gigantische an sich, das Buonarroti in so hohem Grade eigen war. Angesichts seines Moses und des jüngsten Gerichts begreifen wir erst seine Sonette: den Streit der Ideen, den die dunkle Nacht enden, dem ihre sanfte Ruhe Kühlung bringen soll; die

*) Akademische Antrittsrede, gehalten an der Universität Zürich am 25. October 1890.

Sehnsucht des Dichters, der aus der Tiefe, auf Traumesschwingen, den Geist, den lebenssatten, zum Himmel erheben möchte. Vor den Sclaven im Louvre enthüllt sich uns erst der tiefe Sinn des Sonetts, in dem Michelangelo Christus anredet:

»Der Welt entflohn, geliebter Herr, und ohne
Des Lebens drückend lästiges Gewicht
Ist nur zu Dir mein schwanker Kahn gericht't,
Dass ich nach wildem Sturm in Ruhe wohne.« —

So sind die Werke die zuverlässigsten biographischen Documente, ohne deren Hülfe manche Seite im Lebensbuche der Künstler unbeschrieben bleiben würde.

Der Meister, dem wir heute näher treten, hat viel begonnen, aber wenig vollendet; mit dem Aufzählen seiner fertigen Arbeiten sind wir bald am Ende. Sechs Bilder! das ist der ganze malerische Nachlass Leonardos, zu dem sich allerdings noch die Zeichnungen gesellen, die in den Sammlungen Europas aufbewahrt werden; zwar weisen uns diese mehr die Handschrift als ein künstlerisches Glaubensbekenntniss. Um unser Wissen über Leonardo wäre es schlimm bestellt, besässen wir nur seine Handzeichnungen und die paar Gemälde; zum Glück verfügen wir über noch andere Quellen. Ich meine nicht die zahllosen Biographien, die vom Maler der »Mona Lisa« mehr oder weniger ein unvollständiges Bild entwerfen; nicht die endlosen Abhandlungen über das »Abendmahl«, die vielfach an die Stelle positiver Thatsachen subjective Empfindung setzen, nicht die Aufzeichnungen berühmter Zeitgenossen, die Leonardo zu nahe standen, um ihn gerecht zu beurtheilen, ich meine seine eigenen Aufzeichnungen. Sie geben dem Kunsthistoriker die Mittel in die Hand, Leonardo verstehen zu lernen, in ihnen besitzt er einen Schatz, der, einmal gehoben, die Physiognomie des vollkommensten Menschen, den die Natur je schuf, in ihrer ganzen Majestät offenbaren wird.

Die nachgelassenen Schriften Leonardos sind so umfangreich, wie in ihrem Inhalte mannigfaltig; es ist desshalb nicht möglich, sich in einer Stunde auch nur einen annähernden Begriff von ihrem Werthe zu machen. In allen Sätteln hat dieser Mann gesessen! Die Vielseitigkeit, die er von den Collegen forderte, indem er ihnen sagte: »Il pittore non è laudabile, s'egli non è universale«, er besass sie in seltener Weise. Er war ein faustisch angelegter Geist, in den Künsten und Wissenschaften heimisch, ein Pfadfinder ersten Ranges. Es gebührt ihm ein Platz in der Geschichte der Botanik, ein Platz in der Geschichte der mathematischen Wissenschaften. Er schrieb mit der gleichen Gewandtheit über Hydraulik wie über Architektur. Er hat seinen Antheil an dem Fortschritt, den die Medicin zur Zeit der Renaissance machte; ob Marcantonio della Torre Leonardo, oder Leonardo ihn beeinflusste, muss erst noch festgestellt werden. In allem ging er vom Experiment aus und schloss er vom Besondern auf das Allgemeine; was seiner Methode nicht stichhaltig erschien, schob er gleichmüthig bei Seite. Er kehrte sich an keine Autorität! Er trug eine neue Weltanschauung in sich und war der Herold strenger Wissenschaftlichkeit, als solcher ein Feind des Aberglaubens. Seine

Schriften sind voll von Ausfällen gegen die Heuchler und Pharisäer [1]) und voll von Angriffen gegen die Wahrsager [2]) und Astrologen [3]), die er Gelegenheit hatte, am Hofe des Lodovico Sforza, der vielfach in mittelalterlichen Anschauungen stecken geblieben war, in der Nähe zu beobachten. Von den sämmtlichen Meistern der Renaissance ist Leonardo jedenfalls der modernste gewesen.

Wer den Versuch machen wollte, den schriftstellerischen Nachlass Leonardos — er selbst ist bekanntlich zu keiner Schlussredaction gekommen — nach den Materien zu ordnen, würde selbstverständlich sein Augenmerk zunächst auf die Aufzeichnungen über bildende Kunst richten. Was der Schöpfer des »Cenacolo« als Maler und Bildhauer gedacht, ist besonders werthvoll. Schon früh war man denn auch bestrebt, aus den vorhandenen Papieren das sogenannte »Malerbuch« zusammenzustellen. Die erste Compilation, von Du Fresne in Paris besorgt, erschien bereits 132 Jahre nach Leonardos Tode. Seitdem ist das »libro di pittura« in fast alle Sprachen übertragen worden. Deutsch kam es in Nürnberg 1724 und 1786 [4]) und neuerdings in Wien 1882 heraus. Die Nürnberger Drucke legen ihrem Text die Editio princeps des Du Fresne zu Grunde, die Wiener Ausgabe, die Eitelbergers »Quellenschriften für Kunstgeschichte« eingereiht ist und die wir Heinrich Ludwig in Rom verdanken, beruht auf einer aus der herzoglichen Bibliothek von Urbino stammenden handschriftlichen Compilation des 16. Jahrhunderts. Dieser Codex Urbinas, genannt Vaticanus, weil er heute der Vaticanischen Bibliothek gehört, enthält Leonardos Ansichten über die Künste so vollständig, wie kein anderer Codex; welche Bedeutung er hat, geht allein schon daraus hervor, dass wir zwei italienische Ausgaben von ihm besitzen. Die eine besorgte 1817 der römische Bibliothekar Guglielmo Manzi [5]), die andere 1890 Marco Tabarrini [6]).

Der Mailänder Gian Paolo Lomazzo bemerkt in seinem 1584 veröffentlichten »trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura«, Buch 2, Capitel 14: Leonardo hätte auf das Gesuch des Lodovico il Moro ein Buch über die Frage geschrieben, ob die Malerei oder die Bildhauerkunst erhabener

[1]) Codex Vaticanus, Parte II, 77. Quellenschriften für Kunstgeschichte XV, 136. Wo eine andere Quelle nicht ausdrücklich angegeben ist, wurde aus Ludwigs Ausgabe des Libro di pittura Leonardos geschöpft. Dabei bemerke ich, dass die italienischen Texte zum Theil von mir neu übersetzt worden sind.

[2]) S. Cod. Vat. III, 292: De fisonomia e chiromanzia. A. a. O. XV, 312.

[3]) Vgl. Cod. Vat. I, 25. A. a. O. XV, 48.

[4]) Uebersetzung von Johann Georg Böhm dem ältern, Maler in Dresden. Mit Vorrede, Register und dem »Leben des vortrefflichen Mahlers Leonhard von Vinci.«

[5]) Seine Ausgabe (in 4° mit 22 Tafeln Abbildungen) ist Ludwig XVIII. gewidmet. Vor dem Tractat die Vita des Leonardo, zum Tractat »annotazioni del Sig. Cavaliere Gioan Gherardo de Rossi.«

[6]) Con prefazione preceduta dalla vita di Leonardo scritta da Vasari con nuove note e commentario di G. Milanesi, 1 Bd. in gr. 8°, mit dem Selbstbildniss Leonardos und 265 Holzschnitten.

sei [7]. Lomazzo will das Buch in Händen gehabt und gelesen haben, und da sein »Tractat« noch im 16. Jahrhundert herauskam, darf seine Aussage ernst genommen werden. Sie findet in der That im Codex Vaticanus ihre Bestätigung, denn die Antwort, welche Lomazzo Leonardo geben lässt: »Er sagte, eine Kunst ist um so hässlicher und geringer, je mehr körperliche Anstrengung und Schweiss sie erfordert« [8], kann aus dem Satze der Urbinatischen Handschrift: »La scoltura non è scientia, ma arte meccanicissima, perchè genera sudore e fatica corporale al suo operatore« ohne Weiteres herausgelesen werden. Der Ausspruch findet sich im ersten Theil des »libro di pittura« [9], der von dem Wettstreit der Malerei mit der Natur, der Bildhauerei, der Poesie und der Musik handelt. Diesen Theil, den sogenannten »Paragone« legen wir den nachfolgenden Betrachtungen zu Grunde.

Dem Musiker geht das Gehör über alles, der Maler wird demjenigen Organe, das ihm den Mikrokosmos und den Makrokosmos vermittelt, dem Auge, die grösste Sorgfalt widmen. »Das Auge, in dem die Schönheit der Welt sich widerspiegelt«, sagt Leonardo, »ist von solcher Vorzüglichkeit, dass derjenige, welcher in seinen Verlust einwilligt, sich der Vorstellung sämmtlicher Werke der Natur beraubt, um derentwillen die Seele zufrieden im Menschenkerker ausharrt. Wer die Augen verliert, lässt die Seele in einem finsteren Gefängniss zurück, wo alle Hoffnung schwindet, die Sonne, das Licht der Welt, je wieder zu schauen. Wie gross ist die Zahl derer, denen schon die Dunkelheit der Nacht verhasst ist; was würden sie anfangen, wenn die Finsterniss die Begleiterin ihres Lebens wäre [10]?« Ein anderes Mal nennt Leonardo das Auge »das Fenster des menschlichen Körpers, durch das die Seele nach der Schönheit der Welt ausschaut« [11], der Künstler verdankt ihm den Erfolg seiner Werke und hat mit denen, die sich ihrer Augen nicht bedienen, tiefes Mitleid. »Poveri mortali, aprite gli occhi!« ruft er ihnen zu. Für ihn herrscht kein Zweifel darüber: er will lieber das Gehör, den Tast- und Geruchsinn als die Sehkraft verlieren. Wohl wenige Künstler haben denn auch so scharf gesehen wie Leonardo. Er ist sich der Zuverlässigkeit seines Blickes bewusst und aus diesem Bewusstsein entspringt sein unerschütterlicher Glaube an die Erfahrungstheorie. »Die Erfahrung täuscht nie, es täuscht uns nur unser Urtheil!« pflegte er zu sagen. Auf die Bücher, die voll sind von scholastischen

---

[7] »Va discorrendo ed argomentando Leonardo Vinci in un suo libro letto da me questi anni passati, ch'egli scrisse di mano stanca ai prieghi di Ludovico Sforza duca di Milano, in determinazione di questa questione, se è piu nobile la pittura o la scultura.«

[8] »Dicendo, che quanto più un' arte porta seco fatica di corpo e sudore, tanto più è vile e men pregiata«.

[9] A. a. O. XV, 72. An ähnlichen Stellen fehlt es nicht in diesem Abschnitt des Malerbuchs. Cf. z. B. Cod. Vat. I, 39. A. a. O. XV, 86.

[10] Cod. Vat. I, 24: Dell' occhio. A. a. O. XV, 46.

[11] Cod. Vat. I, 28. A. a. O. XV, 56. Im Cod. Atl. heisst es: li occhi finestre delle sue abitazioni.

Dogmen, gibt er wenig: er anerkennt nicht einmal die Philosophen des Alterthums; er stützt sich auf das Experiment und nennt sich mit einem Anfluge von Stolz: »Discepolo della sperientia«[12]).

Es lässt sich denken, dass Leonardo nicht bloss als Mann der Wissenschaft, als Forscher die Natur und ihre Stimmen mit Ehrfurcht belauschte, auch der Maler that keinen Strich, ohne sie zu Rathe zu ziehen. Zahlreich sind die Aussprüche in seinen Schriften über das Verhältniss der Malerei zur Natur. »Wer die Malerei schmäht, schmäht die Natur; denn die Werke dieser stellen die Werke des Malers dar«[13]). »Die Malerei ist eine Wissenschaft und eine Tochter der Natur oder, um mich richtiger auszudrücken, die Enkelin der Natur; denn alles, was sichtbar ist, geht aus der Natur hervor und den sichtbaren Dingen wiederum entstammt die Malerei«[14]). Leonardo ist nicht so vermessen, zu glauben, er könne mit seinen Werken die Natur, seine Lehrmeisterin[15]), erreichen oder verbessern[16]), er äussert: »Die Werke der Menschen verhalten sich zu denen der Natur wie der Mensch zu Gott«[17]). Dieser Satz allein genügt, um die Anschuldigung, die Vasari in der ersten Auflage seiner Vita gegen die Gottlosigkeit Leonardos erhebt, zu widerlegen[18]).

Indem der Meister seinen Schülern den Rath ertheilt, die durch die Perspective und Proportionslehre sich angeeigneten Elemente durch fleissiges Studium nach der Natur zu befestigen, will er sie vor allen Dingen vor Manierirtheit bewahren. Er verabscheut diejenigen, welche sich einer Manier hingeben, »ohne je die Werke der Natur um Rath zu fragen (sanza mai pigliar consiglio da l'opre della Natura) und nur darauf ausgehen, recht viel zu produciren. Für einen soldo Verdienst mehr im Tage würden sie auch lieber Schuhe flicken«[19]). Vergesslichkeit ist das Loos des Menschen, desshalb hat der Maler immer wieder zur Natur zurückzukehren. »Derjenige Meister, schreibt Leonardo, »der sich einbildet, die sämmtlichen Formen und Wirkungen der Natur in sich aufnehmen und bewahren zu können, ist in meinen Augen ein gewaltiger Ignorant; denn der wirklichen Dinge sind unzählige und seine Fassungskraft reicht bei Weitem nicht aus für sie[20]). Der Maler soll sich nie

---

12) Ein andermal sagt er: »Trovo per isperientia.« Cod. Vat. III, 461: Della Prospettiva liniale. A. a. O. XV, 450.

13) Cod. Vat. I, 9. A. a. O. XV, 14.

14) Cod. Vat. I, 12. A. a. O. XV, 18. Adonque, fügt Leonardo hinzu, rettamente la chiameremo nipote d'essa natura et parente d'Iddio.

15) Natura, maestra de pittori! Cod. Vat. IV, 532. A. a. O. XV, 522.

16) Cf. Cod. Vat. III, 411 und V, 706. A. a. O. XV, 402 und XVI, 114.

17) Cod. Vat. I, 14. A. a. O. XV, 18 und 20.

18) Uebrigens beweist auch das Testament des Künstlers seine Religiosität. Aussprüche ferner wie dieser: »O mirabile giustitia di te primo motore!« sind sehr bezeichnend für Leonardos Weltanschauung. Vgl. Manuscript A der Institutsbibliothek, Fol. 24 recto. Ch. Ravaisson-Mollien, les manuscrits de Léonard de Vinci. Bd. I. Paris 1881.

19) Cod. Vat. II, 58. A. a. O. XV, 114.

20) Cod. Vat. II, 76. A. a. O. XV, 134 und 136. Er setzt hinzu: »Hüte dich, dass deine Habgier nie grösser sei, als dein künstlerisches Gewissen; Zunahme an

so sehr auf sein Gedächtniss verlassen, dass er es verschmäht, nach der Natur zu zeichnen«[21]. Mit goldenen Worten warnt der Lehrer die Schüler vor der Nachahmung anderer Maler. »Ich sage, dass niemals einer die Manier eines andern nachahmen soll, perche sarà detto nipote e non figliolo della Natura. Da nämlich die natürlichen Dinge in so reichlicher Fülle vorhanden sind, so soll man viel eher zu ihnen seine Zuflucht nehmen als zu den Meistern. Das sage ich nicht für die, welche bestrebt sind, mittelst der Kunst Reichthümer zu erwerben, sondern für jene, die von ihr Ruhm erwarten«[22]. Genau gibt Leonardo die Entfernung an, in der das Modell vom Zeichner zu stehen hat. »Wenn du nach der Natur zeichnest, stehe drei Mal so weit vom Gegenstande, den du abzeichnest, entfernt, als dieser gross ist.« Beim Actzeichnen hat der Lehrbursche, il giovane, stets den ganzen Körper zu zeichnen, erst danach mag er dasjenige Glied, welches ihm am vollendetsten dünkt, ausführen. Bei der Auswahl des Modells ist Vorsicht am Platze. Leonardo war ein Feind des Conventionellen und gönnte seinen Modellen die Freiheit der Bewegung. Er wollte keine Gliederpuppenkunst, vielmehr eine Kunst, die es sich zur Aufgabe macht, wirkliche Menschen darzustellen. Wer sein Modell sich selbst bestimmen lässt, wer es vor sich hin- und herschreiten sieht, dem wird es zur Offenbarung wahren Lebens, wer es in spanische Stiefel schnürt, wird sich umsonst bemühen, der Feinheiten des Muskelspiels der einzelnen Glieder gewahr zu werden. Doch hören wir Leonardo selbst. »Wähle dir ein Modell, das gut in Schultern und Hüften sitzt und nicht im Panzerhemd aufgewachsen ist, damit es nicht am Leibe striemig und streifig sei. Lass es anmuthige und zierliche Stellungen machen. Wenn es auch innerhalb der Gliedumrisse die Muskulatur nicht deutlich zeigt, das verschlägt nichts; sei zufrieden, wenn Du nur von ihm gute Stellungen bekommst«[23]. »Der Maler, welcher mit seinen Werken Ehre einlegen will, hat stets nach Unmittelbarkeit der Bewegungen zu streben. Unmittelbarkeit aber findet er in den natürlichen Bewegungen, die aus der mächtigen Erregung der Wirklichkeit entspringen und von den Menschen unversehens ausgeführt werden. Diese Bewegungen trage in deine Skizzenbücher ein, um sie nachher für deine Zwecke zu verwenden. Lass Menschen sodann in den gleichen Actionen Modell stehen, um die Qualität und Ansicht der Glieder, die gerade bei selbigen Actionen betheiligt sind, gründlich zu studiren«[24]. Man muss an diese Sätze denken, um sich die Vollkommenheit des Abendmahls in Sta. Maria delle Grazie zu erklären und zu begreifen, wie es Leonardo möglich war, Christus und die Apostel dem Beschauer in einer solchen Gegenwärtigkeit vor die Augen zu stellen. Und mit der Lebhaftigkeit der Bewegung hat das Mienenspiel gleichen Schritt zu halten.

Ehre ist mehr werth als die Reichthümer dieser Welt.« Variante im Cod. Vat. III, 404. — A. a. O. XV, 394.

21) Cod. Vat. II, 83. A. a. O. XV, 140.

22) Cod. Vat. II, 81: Del imittare li pittori. A. a. O. XV, 140.

23) Cod. Vat. II, 99. A. a. O. XV, 152.

24) Cod. Vat. II, 127. A. a. O. XV, 176. Cf. Variante im Cod. Vat. III, 327. A. a. O. XV, 336 und 338.

»Betrachte die Situationen und Stellungen der Menschen und merke dir, wie die Leute mit einander reden, streiten, lachen oder raufen. Die Gebärden, die sie dabei machen und die Gebärden der Umstehenden, die bestrebt sind, den Streit zu schlichten, trage mit flüchtigen Strichen in ein kleines Büchelchen ein, das du nie vergessen sollst, mit dir zu nehmen. Solche Skizzen sind vortreffliche Beistände und desshalb mit der grössten Sorgfalt aufzubewahren«[25]). Leonardo gehört nicht zu denen, die gute Lehren geben, ohne sie selbst zu befolgen. Gerade zum Abendmahl besitzen wir neben den in Rothstift und Schwarzstift ausgeführten Studien zu den Apostelköpfen in der königlichen Bibliothek zu Windsor-Castle, im Louvre eine Augenblicksaufnahme aus seinem piccolo libbretto, die den Blick des Adlers verräth und zeigt, wie der Künstler die Menschheit gleichsam in flagranti ertappte[26]). Er pflegte die Leute zu beobachten, ohne dass sie sich dessen bewusst waren; »denn wenn sie gewahr werden«, sagt er, »dass sie beobachtet sind, so beschäftigt sich ihr Geist sofort mit dir und lässt von der Unbändigkeit der Handlung, in die er zuvor ganz aufging, ab«[27]). Gemüthsbewegungen, wie Zorn, Freude, Schmerz, Bewunderung, Furcht, können nicht künstlich hervorgerufen werden, sie treten um so intensiver auf, je mehr sie der Ausdruck wahren Gefühlslebens sind. Wo diesem letztern keine Worte zur Seite stehen, wo es ganz auf die Gebärden und Bewegungen angewiesen ist, wird es sich unter Umständen am allerklarsten aussprechen, es ist desshalb auch begreiflich, dass Leonardo gerne die Gesellschaft der Taubstummen aufsuchte, »che meglio fanno i gesti, che alcun, altra sorte de homini«[28]). Besitzen wir in diesen Maximen nicht den Schlüssel zum Verständniss des Abendmahls? Sind sie nicht mehr werth, als alle die ästhetischen Abhandlungen der Bossi, Verri, Guillon, Pino, Frantz, zusammengenommen? Jetzt ist uns das »Wie« und »Warum« der dramatischen Wirkung des Abendmahls kein Geheimniss mehr! Sobald Leonardo entschlossen war, den Moment, in dem Jesus zu den Jüngern die Worte spricht: »Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verrathen«, seinem Bilde zu Grunde zu legen, hatte er seine Aufgabe, die darin bestand, den Eindruck wiederzugeben, den die Prophezeihung des Heilands auf die Jünger macht, klar erkannt. Nun wählte er sich seine Typen aus, studirte sie mit strenger Anlehnung an die gemachten Beobachtungen, setzte sie in Beziehung zu einander und theilte sie in Gruppen ab. Mit vollendeter Sicherheit fügt der Meister seine Gruppen nach dem Gesetze der Schwere zu einem einheitlichen Ganzen. Mit einem Schlage macht er den Beschauer mit Ursache und Wirkung bekannt. Die Composition hat in Christus ihren unverrückbaren Mittelpunkt, zu dem die einzelnen Figuren der Peripherie, den Radien des

[25]) Cod. Vat. II, 173. A. a. O. XV, 210—212. Das piccolo libbretto »sia de carte tinte, accio non l'habbi à scanzellare, ma muttare di vechie in un nuovo, che queste non sonno cose da essere scangellate etc.«

[26]) Abgebildet in Dohme, Kunst und Künstler, Bd. V, S. 21.

[27]) Cod. Vat. II, 179. A. a. O. XV, 216.

[28]) Cod. Vat. II, 180. A. a. O. XV, 218. Variante im Cod. Vat. III, 276. A. a. O. XV, 372 und 374.

Kreises gleich, hinstreben. Auf jeden Apostel übt die Weissagung des Erlösers einen besonderen Effect, der sich stets klar in den Gesichtern widerspiegelt. Leonardo herrscht über eine Mannigfaltigkeit der Formen, über einen Reichthum von Ausdrucksmitteln ohne Gleichen! Nirgends stört ein Parallelismus der Linien oder Empfindungen, nie wiederholt sich der Meister. Was er an der Mutter Natur rühmt, »zu deren lobenswerthen, bewunderungswürdigen Erscheinungen es gehöre, dass in keiner Gattung ihrer Werke ein Individuum dem andern genau gleiche« [29]), das rühmen wir an dem Schöpfer des Abendmahls.

Neben dem Maler Leonardo stand der Bildhauer, von dem zwar ein Werk nicht mehr nachzuweisen ist, der aber, wie zahlreiche Skizzen und Studien belegen, sich jahrelang mit einem Reiterstandbild des Francesco Sforza beschäftigte. Das Monument kam desshalb nicht zu Stande, weil mit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Sforza in Mailand ihre Rolle ausgespielt hatten. Vielfach kommt Leonardo im Codex Vaticanus auf die Kunst des Bildhauers zu sprechen, die er gründlich zu kennen vorgibt. Er äussert: »Da ich mich nicht minder in der Sculptur als in der Malerei bethätige, und beide Künste in gleichem Maasse ausübe, so scheint mir, ich darf, ohne dass mir Anmaassung vorgeworfen werden kann, ein Urtheil darüber abgeben, welche von diesen Künsten das meiste Genie erfordert, und welcher die grössere Vollkommenheit eigen sei« [30]). Man sieht, Leonardo ist selbstbewusst! Er zählt sich zu den Bildhauern und setzt sich mit ihnen auseinander. »Die Bildhauerei ist nach ihm keine Wissenschaft, sondern eine sehr handwerksmässige Kunst, die dem, der sie betreibt, viel Schweiss und körperliche Mühe verursacht« [31]). Köstlich ist die Schilderung vom Bildhauer bei der Arbeit. »Er hat den überflüssigen Marmor mit der Kraft seines Armes und mit Hammerschlägen zu nichte zu machen, damit die Figur, die im Stein enthalten ist, klar aus ihm hervortritt. Das ist eine sehr mechanische Arbeit, die oft grossen Schweiss zur Folge hat, der, mit Staub vermengt, zu Schlamm wird. Da hat denn der Bildhauer sein Gesicht ganz verschmiert und mit Marmorstaub gepudert, so dass er wie ein Bäcker aussieht und über und über mit Marmorsplittern bedeckt erscheint, als ob es ihm auf den Rücken geschneit hätte« [32]). Es muthet uns heute komisch an, dass Leonardo aus den rein äusserlichen Unterschieden zwischen der Bildhauerei und der Malerei die Ueberlegenheit dieser über jene herleiten will. Wenn er die Sculptur für geringeren Geistes hält als die Malerei, weil der Bildhauer für sein Tagewerk der grösseren körperlichen Anstrengung bedarf, keine Farben anwendet, der perspectivischen Kenntnisse entbehren kann, so zeigt er sich uns einfach als das Kind seiner Zeit, die Freude an müssigen Vergleichen, an der Beantwortung dialektisch

[29]) Cod. Vat. III, 270. A. a. O. XV, 294. Variante im Cod. Vat. III, 501. »Varia sempre, perche la natura è variabile in infinito.« A. a. O. XV, 490.

[30]) Cod. Vat. I, 38. A. a. O. XV, 82.

[31]) Cod. Vat. I, 35. A. a. O. XV, 72.

[32]) Cod. Vat. I, 36: Differentia tra la pittura e la scoltura. A. a. O. XV, 74.

zugespitzter Fragen hatte. Allein das Spiel seines Geistes hatte doch auch eine praktische Folge. Durch den Vergleich, den er zwischen den Schwesterkünsten anstellte, wurde er sich klar über ihre natürlichen Grenzen. Leonardo kritisirt lebhaft die malerische Behandlung des Reliefs, wie sie seit der zweiten Bronzethüre Lorenzo Ghibertis üblich war. Er nennt Ghiberti nie, aber auf ihn sind seine Worte dennoch gemünzt. Er fühlt sich als Maler desshalb so erhaben, weil er die perspectivischen Gesetze anwenden kann; dem Bildhauer widerräth er die Anwendung dieser Gesetze. Von bewunderungswürdigem Scharfsinn zeugen seine Aeusserungen, mit denen er sich durchaus auf den Boden der Antike stellt. »Behauptet der Bildhauer, er werde in Basrelief arbeiten und auf dem Wege der Perspective zeigen, was in Wirklichkeit nicht vorhanden ist, so antworte ich ihm, die Perspective ist ein Glied der Malerei und der Bildhauer macht sich in solchem Falle zum Maler« [33]). Sollte sich je ein Relief von der Hand Leonardos wiederfinden, so wird es sich durch die Klarheit der Gruppirung auszeichnen und daran zu erkennen sein, dass es der mit der Plastik in Widerspruch stehenden perspectivischen Verschiebung der Standflächen, die an den Ehrensäulen und Ehrenbögen der römischen Imperatoren so unangenehm auffällt, behutsam aus dem Wege geht. Niemals hätte er wie die Pergamenier Rundsculptur, Hoch- und Basrelief zusammen angewendet. Was der einen Kunst von Nutzen, das frommt der andern nicht. Es ist, als ob Lessing im Laokoon zu uns spräche, wenn Leonardo ausruft: »Das Relief ist ein Mischding von Malerei und Sculptur« [34]). Leonardo hatte also mit der ihm eigenen Schärfe seines Verstandes bereits in dem Jahrhundert, in welchem das Werk Ghibertis entstand, seine stilistischen Schwächen erkannt. Man muss staunen über die Sicherheit seines ästhetischen Urtheils. Wer weiss, hätten seine Einwendungen gegen das malerische Princip in der Sculptur den Zeitgenossen gedruckt vorgelegen, vielleicht wäre dem schnellen Verfall der italienischen Bildhauerkunst, die schon mit Ghiberti auf eine schiefe Ebene gerieth, Einhalt geboten worden.

Auch die zahlreich auf uns gekommenen Entwürfe zum Reiterstandbilde Sforzas zeigen, wie Leonardo sich schliesslich zur Klarheit durchrang. Alle diejenigen Skizzen, welche uns das Ross des Herrschers galoppirend vor die Augen stellen, in der Sammlung der Königin von England [35]), beziehen sich auf das erste Modell, im zweiten, endgültigen Modell sollte das Pferd, wie dasjenige des Marc Aurel auf dem Capitol, im Schritt gehen. Das zweite Project entspricht den Mitteln der Plastik und wäre technisch leichter ausführbar gewesen; denn die Vorderbeine des wild einherstürmenden Thieres bedurften einer besonderen Stütze, die sich Leonardo zuerst offenbar als Baum-

[33]) Cod. Vat. I, 42: Comparatione della pittura alla scultura. A. a. O. XV, 94. Wir denken bei diesen Worten nicht an die Reliefs Roms aus der Periode des Verfalls, sondern unwillkürlich an diejenigen aus der Blüthezeit von Alt-Hellas, die Leonardo nicht gesehen haben kann.

[34]) Cod. Vat. I, 40. A. a. O. XV, 90.

[35]) Vgl. in Louis Courajods L. de Vinci et la statue de Francesco Sforza (Paris, 1879) die Abbildungen auf S. 19, 35 und 37.

stamm[36]), später, ähnlich wie Pollajuolo in seiner Zeichnung des Kupferstichcabinets in München, als einen am Boden liegenden Feind gedacht hat, über den Ross und Reiter hinwegsetzen[37]). Diese Lösung ist ja an und für sich geistreich, dennoch gab der Meister sie wieder auf, um zu classisch strengen Linien zurückzukehren. Unter seinen Notizen findet sich der Ausspruch: »Le figure di rilievo che pajano in moto posandole in pie per ragione devono chadere inanzi« [38]). Leonardo sah ein, dass völlig frei stehende Figuren, bewegt dargestellt, den Eindruck machen, als ob sie das Gleichgewicht verlieren. Er hielt sich schiesslich doch an die Gesetze und hütete sich, in richtiger Erkenntniss des ästhetisch möglichen, über Donatello und Verrocchio hinauszugehen.

»Questa arte è una mistione di pittura e scoltura«, sagt Leonardo da, wo er vom Relief handelt, und dieser Ausspruch genügt, um darzuthun, dass der Meister, der ein Feind alles Halben war, der Freisculptur entschieden den Vorrang vor dem Relief einräumte. »Was die Schatten und Lichter betrifft, so ist das Relief falsch, als Sculptur wie als Malerei; denn die Schatten des Basreliefs entsprechen nicht der Natur derer an der Rundsculptur[39]). Siehst du, Perspectivkundiger, dir diese Dinge genau an, wirst du kein einziges Werk in Basrelief finden, das nicht voll von Fehlern wäre, was das stärkere oder schwächere Relief anlangt, welches die dem Auge näheren oder weniger nahen Körpertheile haben müssten. An der Rundsculptur werden solche Fehler nie vorkommen; denn die Natur selbst hilft hier dem Bildhauer über diese Schwierigkeiten hinweg; wer ganz rundes arbeitet, ist ihrer daher ledig«[40]).

Aus einem Blatte des Codex Atlanticus in der Ambrosiana, das der Marchese Gerolamo d'Adda veröffentlicht hat[41]), erfahren wir, dass Leonardo, wie sich dies bei seiner Universalität übrigens von selbst versteht, gerne mit Dichtern umging. Dass er sich in Versen versucht habe, wie Vasari und Lomazzo wollen, ist heute nicht mehr nachweisbar. Ob er wirklich »zu seiner Zeit der Beste unter denen war, die in Reimen improvisirten, wunderbar schöne Gesänge zur Laute ertönen liess«, ist nicht zu entscheiden, dass das viel citirte Sonett, welches in trockener Weise das Verhältniss vom Wollen zum Sollen und Können behandelt, statt von ihm von Antonio di Matteo di Meglio herrührt, ist dagegen mit Sicherheit zu constatiren[42]). Die betreffende Seite im

[36]) Z. B. auf dem von Gerolamo d'Adda (in der Gazette des Beaux-arts von 1868) publicirten alten Stich aus der Sammlung Vallardi, Bd. 25, S. 145.

[37]) Cf. Dohme, Kunst und Künstler, V, 31.

[38]) Jean Paul Richter, the literary works of Leonardo da Vinci, Bd. II, Nr. 709.

[39]) Cod. Vat. I, 40. A. a. O. XV, 90.

[40]) Cod. Vat. I, 37. A. a. O, XV, 80.

[41]) S. Leonardo da Vinci e la sua libreria. Note di un bibliofilo. Milano 1873. Die kleine, nur in einer Auflage von 75 Exemplaren gedruckte Schrift ist Pietro Giuseppe Maggi gewidmet und nie in den Handel gekommen.

[42]) Was also Tiraboschi sagt (T. 6, P. II, S. 415) trifft nach Uzielli's Aufsatz über das Sonett in den »Ricerche intorno a Leonardo da Vinci« nicht mehr zu. Cf. Serie seconda. Roma 1884, S. 27—114 und S. 416—418

Codex Atlanticus enthält ein Verzeichniss der Bibliothek Leonardos, die nicht gerade gross, aber dafür um so ausgewählter war. Neben Ovid stand der Fabeldichter Aesop, neben Petrarca standen Pulci und der lustige Burchiello. Die Psalmen Davids besass Leonardo in einer besondern Ausgabe, und wenn wir dies auch nicht wüssten, aus seinen Schriften schon würden wir den Einfluss herauslesen, den die Bibel auf ihn ausgeübt hat. Er fährt den Maler, der mit seinen Bildern zu nachsichtig ist, folgendermaassen an: »Du tadelst die kleinen Fehler der Anderen und siehst nicht deine eigenen grossen« [43])? Entschieden an Homer erinnert das Capitel: »Wie man ein Unwetter darstellen soll«. Da ist von zerrissenen Segeln und Tauen, zerbrochenen Mastbäumen, zerfetzten Wolken die Rede, da werden Zweige und Laub von der mächtigen Gewalt des Sturmes fortgetragen. »Schreiend klammern sich die Menschen an das Schiffswrack an und schauerlich ist die Luft in Folge der Finsterniss, die der Staub, der Nebel und die dichten Wolken erzeugen« [44]). Man lese die Schilderung selbst; sobald sich Leonardo die Zeit nimmt, seinen Gedanken das entsprechende künstlerische Gewand zu geben, gewinnt seine Sprache ungemein an Plastik. Der Maler wird zum Dichter, dem sich stets im rechten Augenblick auch der rechte Ausdruck einstellt.

Leonardo war der Dichtkunst natürlich nicht in dem gleichen Maasse zugethan wie der Malerei, er weist dieser im »Paragone« einen höheren Rang an als jener. »Die Poesie«, sagt er, »verhält sich zur Malerei wie der Schatten zum Körper« [45]). Was gäbe es nicht, das der Maler mit seinen Mitteln nicht besser darstellen könnte als der Dichter? Selbst die Concurrenz eines Dante braucht er nicht zu fürchten! Im Redestreit mit dem Dichter bemerkt er: »Sagst du, ich will dir die Hölle beschreiben oder das Paradies und andere Wonnen und Schrecken, so sage ich, der Maler versteht das besser als du; denn er wird dir Dinge vorzaubern, die schweigend ebensolche Wonnen und Schrecken aussprechen« [46]). »Die Malerei«, fügt der Künstler hinzu, »erregt die Sinne schneller als die Poesie«. Ueber das Verhältniss beider Künste zu einander ist Leonardo sich für seine Zeit merkwürdig klar gewesen. »Es sündigt gegen die Natur, wer vor das Ohr bringen will, was vor das Auge gehört«, äussert er einmal gegen diejenigen, welche glauben, in ausführlichen Beschreibungen läge das Geheimniss der poetischen Wirkung. »Der Dichter wähnt, mit seiner Beschreibung sich dem Maler gleichzustellen und wird nicht gewahr, dass seine Worte, indem sie die Gliedtheile einer Schönheit aufzählen, durch die Zeit von einander geschieden werden, dass eben diese Zeit Vergessen zwischen sie einschiebt und die Verhältnisstheile trennt. Darum kann eine beschriebene Schönheit nie die Gleichzeitigkeit schaffen, in der

---

[43]) Cod. Vat. III, 407: Del giudicare il pittore la sua pittura. A. a. O. XV, 398.

[44]) Cod. Vat. II, 147. A. a. O. XV, 188. Vgl. dazu die Odyssee, Gesang 12, Vers 405 u. ff.

[45]) Cod. Vat. I, 2. A. a. O. XV, 4: Esempio et differentia tra pittura et poesia.

[46]) Cod. Vat. I, 25. A. a. O. XV, 50.

eine gemalte Schönheit aufgeht«[47]). Des Entschiedensten spricht sich der Meister gegen die Verwechslung von Rhetorik und Poesie aus: »È una scientia, che non è poesia«[48]). Die Poesie hat für ihn bestimmte Grenzen, die ungestraft Niemand überschreitet. »Will der Dichter Reden halten, so sei ihm bemerkt, dass ihn der eigentliche Redner schlagen wird, spricht er von Astrologie, so hat er seine Worte dem Astrologen, spricht er von Philosophie, so hat er sie dem Philosophen entlehnt. Keines von diesen Dingen gehört zu seiner eigenen Profession«[49]). »Willst du dich«, ruft Leonardo dem Dichter zu, »mit den Wissenschaften anderer kleiden, die mit der Poesie nichts zu thun haben, wie Astrologie, Rhetorik, Theologie, Philosophie, Geometrie, Arithmetik u. dgl., so bist du eben kein Dichter mehr«[50]).

Leonardo wäre kein Kind seiner Zeit, wenn er nicht bisweilen seine Argumente weit herholte und paradox und sophistisch würde, er redet zu sehr pro domo. Er ist sich des Eindrucks, den seine Gemälde auf den Beschauer ausüben, stolz bewusst und macht dem Poeten einen Vorwurf daraus, dass seine Bilder nicht ebenfalls wie die des Malers auf dem Wege der Sehkraft zum Eindrucksvermögen eingehen. »Die Malerei dient einem vornehmern Sinne als die Poesie und ist schon desshalb mehr werth«, äussert er[51]). Die Muttergottesbilder des Malers werden angebetet, die Buchstaben, mit denen der Dichter sie schildert, nicht. »Die Natur begünstigte den Maler mehr als den Dichter, und desshalb sind auch die Werke des Günstlings verdientermaassen höher zu stellen, als die des nicht in so hoher Gunst stehenden«[52]). Nach diesem Ausspruch flicht der Künstler eine Geschichte von Mathias I. von Ungarn ein, die für seine Art zu erzählen zu charakteristisch ist, um hier nicht in extenso mitgetheilt zu werden. »Als dem König Mathias an seinem Geburtstag ein Dichter ein Werk darbrachte, das er zum Lob des Tages, an dem der König, der Welt zur Wohlthat, geboren wurde, angefertigt hatte, und ein Maler ihm das Bildniss seiner Geliebten überreichte, machte der König das Buch des Dichters sofort zu, wandte sich zum Bilde und liess sein Angesicht mit Bewunderung auf demselben verweilen. Da sagte der Dichter entrüstet: O König, lies, lies, und du wirst etwas Gehaltvolleres empfinden, als eine stumme Malerei ist. Darauf erwiderte der König, der sich tadeln hörte, stumme Dinge anzuschauen: Schweige, Dichter, denn du weisst nicht, was du sagst. Diese Schilderung dient einem bessern Sinn als die deinige, die sich für Blinde eignet. Gib mir etwas, das ich sehen und berühren und nicht bloss hören kann und tadle mich nicht, dass ich dein Werk unter den Ellen-

---

[47]) Cod. Vat. I, 23. A. a. O. XV, 42: Della differentia et anchora similitudine, ch'a la pittura co'la poesia.

[48]) Cod. Vat. I, 25. A. a. O. XV, 50.

[49]) Cod. Vat. I, 23. A. a. O. XV, 44 und 46.

[50]) Cod. Vat. I, 14. A. a. O. XV, 20.

[51]) La pittura serve á più degno senso, che la poesia. Cod. Vat. I, 14. A. a. O. XV, 18. Variante im Cod. Vat. I, 28: Conclusione infra 'l poeta et il pittore. A. a. O. XV, 56.

[52]) Cod. Vat. I, 26. A. a. O. XV, 52.

bogen schob, während ich dasjenige des Malers mit beiden Händen halte und den Augen darbiete, denn die Hände haben sich ganz von selbst in den Dienst des Sinnes begeben, der höher von Rang ist als das Gehör« [53]). Ob Corvinus wirklich je diese Worte gesprochen, wird schwer zu entscheiden sein, dass sie sich aber mit der innersten Ueberzeugung Leonardos decken, ist gewiss. Leonardo war als Maler förmlich siegestrunken! Er fühlte sich dem Dichter überlegen, wenn es galt, eine blutige Schlacht darzustellen [54]), und hätten wir die Anghiarischlacht noch, nicht bloss das von Edelinck vervielfältigte Fragment, wir würden ihm wahrscheinlich recht geben. Die Schönheit einer Mona Lisa weiss er mit dem Pinsel auf die Leinwand zu zaubern, während die Worte des Poeten umsonst sich abmühen, ihr gerecht zu werden. Handelt es sich um die Wiedergabe einer Landschaft, so bleibt der Dichter weit hinter dem Maler zurück [55]). Der Maler wirkt durch die Nebeneinanderstellung von schön und hässlich [56]), der Dichter ist darauf angewiesen, dem Begriffsvermögen des Lesers das Eine nach dem Andern vorzulegen. Der Maler erregt die Lachmuskeln des Beschauers, indem er seine Figuren Gesichter schneiden lässt, er erzeugt Gähnen, indem er sie gähnend darstellt, verführt zur Ueppigkeit, indem er brünstige Stellungen und Vorgänge schildert, all' das vermag er ohne die Hülfe eines Andern, während der Dichter erst durch den Interpreten, der seine Gedichte vorliest, wirkt [57]). Auf die unmittelbare Wirkung der Malerei thut sich Leonardo viel zu gute. »Durch sie werden die Thiere getäuscht. Ich sah einst«, erzählt er, »ein Bild, das dem Herrn, den es darstellte, so ähnlich war, dass dessen Hund ihm grosse Freude erwies. Auch habe ich erlebt, wie Hunde gemalte Hunde anbellten und beissen wollten, und einen Affen gekannt, der mit einem gemalten Affen allerlei Scherz trieb. Tutte operationi del pittore maravigliosissime«, heisst es in Parenthese von diesen Leistungen des Malers und ähnlichen, die Leonardo mit der Genauigkeit eines Protokollführers zu Papier gebracht hat [58]). Heute lächeln wir unwillkürlich über diesen Wettstreit zwischen Malerei und Poesie, für das 16. Jahrhundert jedoch ist er ungemein charakteristisch.

[53]) Cod. Vat. I, 27. A. a. O. XV, 52: Risposta del re Mattia ad un poeta, che gareggiava con un pittore.

[54]) Vgl. das berühmte Capitel: Come si debbe figurar' una bataglia. Cod. Vat. II, 148. A. a. O. XV, 188—193. Cf. dazu a. a. O. XV, 30—33, 284—287 und XVI, 192—93. Die von Amoretti citirte Denkschrift des Codex Atlanticus (cf. memorie, S. 87 und 88) rührt nicht von Leonardo her. Die Buchstaben laufen in derselben von links nach rechts und zeigen nicht des Meisters Hand. Auch ist die Orthographie eine total verschiedene von derjenigen Leonardos. Genanntes Capitel beginnt mit den Worten: »Farai prima il fumo«, Victor Hugos Cimetière d'Eylau in Bd. 4 der Lègende des siècles mit den Worten: »Une bataille, bah! savez-vous ce que c'est? De la fumée.«

[55]) Cod. Vat. I, 23. A. a. O. XV, 44.

[56]) Cod. Vat. II, 187. A. a. O. XV, 220: Del variar' valitudine, ettà, compplessione di corpi nelle istorie. Cf. dazu Cod. Vat. I, 32. A. a. O. XV, 64.

[57]) Cod. Vat. I, 25. A. a. O. XV, 50.

[58]) Cod. Vat. I, 14. A. a. O. XV, 20.

»Das Auge, welches das Fenster der Seele genannt wird, ist der Hauptweg, auf dem der Gesammtsinn am reichhaltigsten und grossartigsten die unzähligen Werke der Natur in Betracht ziehen kann. Danach kommt das Ohr, das sich adelt, indem es die Dinge erzählen hört, die das Auge sah [59]). Das Gehör war bei Leonardo nicht weniger scharf ausgeprägt als sein Auge. Vasari berichtet, dass Lodovico Sforza grosses Vergnügen am Lautenspiele gefunden und desshalb Leonardo nach Mailand berufen habe, weil dieser ein tüchtiger Musiker gewesen sei und fügt hinzu, Leonardo verfertigte sich sein Instrument selbst, in der Form eines Pferdekopfes, aus Silber, um dem Klange mehr Stärke und Wohllaut zu geben. Durch die Stärke des Tons übertraf er alle Musiker, die nach Mailand kamen [60]). Das Instrument Leonardos war die Laute, der Künstler war aber weit davon entfernt, einseitig in sein Instrument vernarrt zu sein. Er befreundete sich mit den bedeutendsten mailändischen Musikern, mit Franchino Gafori und Florenzio, und fand Gelegenheit, auch andere Instrumente kennen zu lernen. Er studirte den Bau der Instrumente, im Codex Atlanticus ist von seiner Hand (S. 215 recto) eine Art Cither und ein clavicembalo abgebildet. Er trieb fleissig Theorie. Die Musik ist in seinen Augen die Schwester der Malerei, aber die kleinere Schwester. »Sie fügt Harmonie zusammen, durch die Verbindung ihrer gleichzeitig hervorgebrachten Verhältnisstheile, die genöthigt sind, in einem oder mehreren einklingenden Accorden gemeinsam zu entstehen und zu ersterben. Diese Accorde umschliessen die Proportionalität der Einzelglieder, aus denen sich die Harmonie zusammenfügt und zwar ganz ähnlich wie die allgemeine Umrisslinie die Einzelglieder umschliesst, aus denen die menschliche Schönheit gebildet wird [61]).« Nachdem er die Aehnlichkeit der beiden Künste festgestellt und die geistreiche Bemerkung gemacht hat, dass der Maler eine Abstufung der dem Auge gegenüber befindlichen Dinge gibt, wie der Musiker eine Stufenleiter der Töne, die dem Ohr gegenüberstehen [62]), kommt Leonardo auch auf die Unterschiede der Malerei und Musik zu sprechen. Sie bedarf wie die Poesie des Interpreten und dient als redende Kunst einem weniger edeln Organe als die Malerei. Vor allem aber übertrifft die Malerei die Musik und herrscht ihr ob, weil sie nicht unmittelbar nach ihrer Hervorbringung erstirbt. Sie ist vornehmer, weil sie die grössere Dauer hat. »O wunderbare Wissenschaft«, redet Leonardo die Malerei an, »du erhältst die hinfälligen Reize der Sterblichen am Leben, so dass sie in dir dauerhafter erscheinen als in den Werken der Natur, die von der Zeit, die sie zu dem ihnen bestimmten Alter geleitet, unaufhörlich verändert werden« [63]).

So ist Leonardo der Fanatiker seiner Kunst und als seine Kunst be-

[59]) Cod. Vat. I, 19. A. a. O. XV, 30.

[60]) Vgl. Gotth. Ephr. Lessings Collectaneen zur Litteratur, Theil II, Artikel: Violine.

[61]) Cod. Vat. I, 29. A. a. O. XV, 58.

[62]) Cod. Vat. I, 31. A. a. O. XV, 60.

[63]) Cod. Vat. I, 29. A. a. O. XV, 58. Variante im Cod. Vat. I, 31 b. A. a. O. XV, 62.

trachtet er die Malerei, in der er die hervorragendsten Leistungen aufzuweisen hatte. Die Malerei überragt die Poesie, die Bildhauerei und die Musik und ist nur ihrer Lehrerin, der Natur untergeordnet. Gereizt ruft desshalb der Maler der Giocconda dem Musiker zu: »Nachdem du der Musik einen Platz bei den freien Künsten gegeben, reihe auch die Malerei den freien Künsten ein, oder dann entferne wenigstens die Musik wieder von ihrem Platze. Und wenn du einwendest, dass die Malerei oft geringe Leute betreiben, so antworte ich, die Musik wird ebenfalls häufig von solchen verpfuscht, die nichts von ihr verstehen« [64]).

Ich bin am Ende meiner Betrachtung angelangt und es erübrigt mir nur noch, ein Wort über die Zeit zu sagen, in welcher die angeführten Texte Leonardos niedergeschrieben wurden. Der »Paragone«, wie wahrscheinlich das ganze Malerbuch, fällt in den Mailänder Aufenthalt des Künstlers. Der Mathematiker Luca Pacioli, der, als die Katastrophe über das Regiment der Sforza hereinbrach, mit Leonardo zusammen Mailand verliess und sich mit ihm über Venedig nach Florenz begab, wo die befreundeten Männer eine gemeinsame Wohnung bezogen, meldet dem Herzog Lodovico am 9. Februar 1498 in dem Briefe, der seinem Buche »de divina proportione« vorgedruckt ist, dass damals Leonardos »libro de pittura et movimenti«, wie Pacioli es nennt, bereits vollendet gewesen sei. Unter »vollendet« haben wir aber nicht etwa druckfertig zu verstehen. Leonardo gehörte zu denen, die sich in der Form schwer selbst genügten. Er kam auf ein und denselben Gedanken immer und immer wieder zurück, daher die unzähligen Varianten und Wiederholungen. Manche Schrulle wäre jedenfalls mit der Zeit von ihm wieder geopfert, mancher Ausspruch von der inzwischen gereifteren Kritik wieder beseitigt worden. Leonardo war nicht der Mann, zu glauben, dass alle Gedankensplitter der Nachwelt von Nutzen sein könnten! Er vertraute sein umfangreiches Wissen dem Papier an, ohne mit der Gegenwart zu geizen, unbekümmert um die Zustimmung der Welt! Er konnte sich nicht dazu entschliessen, seinen Nachforschungen ein Ziel zu setzen. Er kam vom Hundertsten auf das Tausendste, und so wurde er nie fertig. Seine Aufzeichnungen aber dürfen den Selbstbekenntnissen eines Riesen verglichen werden [65]); sie sind in ihrem fragmentarischen Zustande gleichsam das Sinnbild von der Unzulänglichkeit menschlichen Wissens.

---

[64]) Cod. Vat. I, 31 b. A. a. O. XV, 64. Variante im Cod. Vat. I, 27. A. a. O. XV, 56: »Con debita lamentatione si dole la pittura per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali, conciosiachè essa sia vera figliuola della natura et operata da più degno senso. Ond' è attorto, o scrittoni, l'havete lasciata fuori del numero di dette arti liberali.«

[65]) Als »Leonardo da Vincis Selbstbekenntnisse« bezeichnet sie denn auch Anton Springer in seiner geistvollen Abhandlung in den Bildern aus der neuern Kunstgeschichte. Bonn 1886, Bd. 1, S. 297—326.

Lionardo da Vinci's Auge.

Von Dr. **Th. v. Frimmel.**

Vor einem Gemälde stehend, können wir selten sofort entscheiden, ob der Schöpfer desselben mit gesundem Auge begabt war oder nicht. Allenfalls wird man auffallende Eigenschaften des Farbensinnes beurtheilen können, aber die Refractionskraft des Auges wird sich hier schwer ermessen lassen. Der Maler mag kurzsichtig gewesen sein, bediente sich aber zweckmässiger Brillen; er mag weitsichtig gewesen sein, strengte aber seine Accommodation während der Arbeit so sehr an, dass an dem Gemälde Nichts den Fehler seines Auges verräth. Auch das astigmatische Auge eines Malers konnte durch eine passende Brille sehtüchtig gemacht werden. Kurz, Rückschlüsse von zwingender Beweiskraft gibt es hier nicht. Vor einer langen Reihe von Werken eines und desselben Künstlers aus verschiedenen Perioden seines Schaffens sind wir ein wenig besser daran. Hier finden wir wohl die peinliche Sorgfalt und Feinheit der Pinselstriche oder Federzüge, die Härte der Umrisse, die den Jugendarbeiten kurzsichtiger Künstler eigen zu sein pflegen, im Gegensatz zur breiten, flüchtigen, weicheren Behandlungsweise in den Gemälden aus der späteren Zeit desselben Malers. Flüssigere, weichere Behandlungsweise als in der Jugendzeit finden wir aber auch nicht selten bei alt gewordenen Künstlern, die niemals myopisch waren, die sich einer normalen Refraction erfreuten oder die übersichtige Augen hatten. Nicht das Auge allein ist hier von Wichtigkeit. Das Temperament, die Erziehung im Allgemeinen, die künstlerische Richtung und Schulung im Besonderen, äussere Schicksale, Erkrankungen und nicht zuletzt die zunehmende Uebung der Hand spielen mit herein. Wer soll das Alles richtig sondern und verbinden und in seinen vielverflochtenen Wirkungen deuten! Manche Maler fangen an, ihrem Naturel gemäss in grossen Zügen ganz wüst zu schaffen, noch ohne viel Können, mit mehr oder weniger Talent, mit und ohne Erfolg. Oft lernen sie erst hinterher das Feinere an ihrer Kunst. Andere wieder anders. Manche sprunghaft bis zum scheinbar Sinnlosen. Keine klare Gesetzmässigkeit, die für alle Fälle passen würde. Mit Möglichkeiten aber und schwachen Wahrscheinlichkeiten, wie sie aus solchen Betrachtungen entspringen, können wir uns nicht zufrieden geben, zumal, wenn es sich um einen Künstler handelt, wie



PHOT. AUFNAHME & LICHTDRUCK W





KÖNIGL. BAYER. HOF-PHOTOGRAPH, MAINZ.

Lionardo. Liesse es uns bei tausend anderen Malern kalt, zu wissen oder nicht zu wissen, ob der Mann myopisch war oder hypermetropisch, oder emmetropisch, so zieht uns zu dem grossen Lionardo eine hinreichende Anziehungskraft hin, um uns auch die Frage nach dem Refractionszustand seiner Augen keineswegs als eine müssige, vielmehr als eine sogar bedeutsame erscheinen zu lassen.

Man kennt Lionardo's Universalität. In erster Linie war er ein trefflicher Beobachter der äusseren Natur, deren Geheimnisse er auf vorherrschend inductivem Wege zu ergründen versuchte. Er war ein grosser Naturforscher, bemerkte Alles rasch, erfasste es sicher, was ihm Auge und Ohr zu vernehmen gaben im Freien, zu Hause, bei Tag, bei Nacht. Er beobachtete viele untereinander verwandte Einzelheiten, um daraus allgemeine Gesetze abzuleiten. Das Beobachtete hält er mit Scharfsinn und Kritik in Notizen fest. Nach den erhaltenen Handschriften zu urtheilen hat er während seines ganzen reifen Lebensalters Notizen gesammelt scheinbar planlos, doch vermuthlich im Hinblick auf bestimmte Abhandlungen, besonders auf ein zu schaffendes grossartiges Lehrbuch der Malerei, einen trattato della pittura, eine Arbeit, die er selbst aber niemals vollendet hat. An der Zusammenstellung eines Malerbuches aus Lionardo's Handschriften waren schon im 16. Jahrhundert überlebende Freunde und Schüler thätig, ebensowenig jedoch mit abschliessendem Erfolg als der Meister selbst, ja bis heute liegt eine vollständig geordnete Gesammtausgabe des trattato nicht vor, wiewohl der Maler Heinrich Ludwig (neuestens wieder öfter genannt wegen seines Processes um die Harzfarben) durch die Herausgabe der ältesten Compilation aus Lionardo's Schriften vor einigen Jahren die Angelegenheit wieder neu belebt, obwohl der Kunsthistoriker Jean Paul Richter sich durch die Herausgabe der »literary works of Lionardo da Vinci« zweifellos um die Förderung einer Trattatoausgabe sehr verdient gemacht hat, und obwohl Ravaisson-Mollien und Beltrami durch Facsimileausgaben der Lionardo'schen Manuscripte das Ganze endlich auf einen wissenschaftlichen Fuss gestellt haben. Auch ohne fertigen Trattato kann man sich übrigens heute aus den angedeuteten Publicationen mit einigem Fleiss eine überaus belehrende Uebersicht über die erhaltenen Notizen Lionardo's verschaffen.

Diese Aufschreibungen des vielseitigen Meisters sind es nun, die es auch ermöglichen, mit Aussicht auf Erfolg, die Frage nach Lionardo's Auge zu behandeln. Wir finden Stellen genug, die von der Art und Weise handeln, wie Lionardo gesehen hat und die es beweisen, dass unser Künstler kurzsichtig war. Ob er je Brillen länger als zum blossen Versuch getragen, wüsste ich nicht zu ergründen, wiewohl er mehrmals von Brillen spricht, von convexen und concaven, die er aber durchaus nicht selbst getragen haben muss.

Als beweisende Angaben, aus denen Lionardo's Myopie hervorgeht, sind mir die folgenden aufgefallen, die hier nunmehr benützt werden sollen.

Lionardo notirt mehrmals, dass die grosse Pupille die Gegenstände grösser sehen lässt, als die kleine. Dann sieht Lionardo die Sterne durch

eine kleine Oeffnung kleiner als mit freiem Auge, endlich kann er auf grosse Entfernung zwei Flammen unterscheiden, wenn er durch eine kleine Oeffnung blickt, wogegen sie zu einem Bilde verschmelzen, wenn er mit freiem Auge hinschaut.

Die letzteren zwei Beobachtungen gehen zuverlässig, die erste höchst wahrscheinlich auf Beobachtungen an Lionardo's eigenem Auge zurück.

Zum Grössersehen mit der grossen Pupille und zum Kleinersehen mit der kleinen, ist einiges anzumerken. Lionardo muss diese Beobachtung nicht unbedingt vom eigenen Auge abgeleitet haben; sie könnte auch einfach mit seiner Theorie vom Sehen zusammenhängen. Ueber den Weg der Lichtstrahlen oder gar über das Wesen des Lichtes konnte sich der Künstler nicht klar sein. Die Bedingungen für solche Erkenntnisse waren damals, als Lionardo dachte, noch lange nicht gegeben. Er construirte sich nach bestem Können eine Theorie, nach welcher ihm die Pupille als das Wesentlichste beim Sehen galt, so dass er auf den Gedanken vom Grösserwerden der Bilder beim Grösserwerden der Pupille verfallen mochte. Auszuschliessen ist es jedoch nicht, dass er beim Aufbau der Theorie von Beobachtungen am eigenen Auge geleitet wurde. Desshalb gehe ich auf diesen Punkt näher ein.

Für ein normales Auge (ein emmetropisches) trifft die Beobachtung des Grössersehens mit grösserer Pupille nicht zu. Das normale Auge vereinigt die Strahlen, die aus »unendlicher« Entfernung z. B. von Fixsternen, vom Monde kommen, ebenso reinlich zu einem Bilde, wie die Strahlen von Dingen der näheren und nächsten Umgebung, solange die Objecte nicht innerhalb des sog. Nahepunktes liegen. Ob die Pupille durch Atropin auf ein Grösstes erweitert ist, ob sie durch Eserin auf ihr Kleinstes sich verengert, die Bildgrösse wird im emmetropischen Auge dadurch nicht beeinflusst, stets vorausgesetzt, dass die gesehenen Gegenstände nicht innerhalb des Nahepunktes liegen. Wer aber deutlich sehen und beobachten will, bringt schon instinctiv die Objecte nicht näher zum Auge heran, als der Nahepunkt liegt. Bei solchen Augen ist also von einem Schwanken der Bildgrösse je nach der Weite der Pupille keine Rede.

Anders stehen die Dinge bei Augen von abnormer Refraction. Bei den kurzsichtigen oder fernsichtigen Augen ist das Bild eines Gegenstandes in den meisten Fällen auf der Netzhaut mit Zerstreuungskreisen umgeben. Es erscheint undeutlich. Der Myop, der keine Concavgläser trägt, kann z. B. sein Auge dem gesehenen Gegenstand selten soweit nähern, dass er ihn ohne Zerstreuungskreise sähe. Was über einige Nasenlängen hinausliegt, erscheint ihm undeutlich und um so undeutlicher, je weiter es entfernt ist. Der Hypermetrop kämpft dagegen mit der Schwierigkeit, kleine Gegenstände nicht fern genug vom Auge betrachten zu können, um nicht ebenfalls durch Zerstreuungskreise zu leiden. Hält er den Gegenstand so weit vom Auge, dass er ein scharfes Bild hat, so ist das Bild zu klein, um die Einzelheiten unterscheiden zu können. Nähert er das Object, so sieht er es undeutlich, weil das Netzhautbild von störenden Zerstreuungskreisen umgeben ist. In die Ferne sieht er gewöhnlich scharf und deutlich, wenn sonst keine Störungen vorhanden sind

Mit den Erscheinungen, die ich hier erwähnt habe, sind Millionen vollkommen vertraut. Die Wenigsten aber wissen, dass die Zerstreuungskreise ihrer Augen durch Verkleinerung der Sehöffnung sehr abgeschwächt werden, sei es dass die Pupille durch willkürliche Verengerung der Lidspalte theilweise verdeckt wird [1]), sei es dass die Pupille durch Reize von Innen oder Aussen sich selbst verengert oder endlich, dass man durch eine feine Oeffnung blickt, die man etwa in einer Spielkarte mittels einer Nadel hergestellt hat. Je kleiner die Blendung, desto kleiner die Zerstreuungskreise, desto deutlicher das Bild, das durch solche Vorkehrungen, wie sie erwähnt wurden, thatsächlich verkleinert wird. Noch eine Beobachtung: das normale Schwanken der Pupillenweite (das nebstbei bemerkt von Lionardo sehr wohl gekannt war) muss also beim Myopen und unter Umständen beim Hypermetropen auch ein Schwanken in der Bildgrösse zur Folge haben. Vorhanden ist dieses Schwanken sicher, doch dürfte es den Wenigsten unmittelbar zum Bewusstsein kommen, wie eben tausend andere feine ja sogar ganz grobe Erscheinungen in unserem Körper, die meist durch andere stärkere vorherrschende Eindrücke übertäubt werden. Wer bringt sich zum Beispiel das beständige Wechseln des Blutdruckes deutlich zum Bewusstsein? Welcher gesunde Mensch denkt an seine Herzthätigkeit? Wer hat eine directe Fühlung mit den wichtigsten Vorgängen einer normalen Magenverdauung? Sogar unzählige krankhafte Erscheinungen bleiben unbemerkt. Nun will man aber doch gewisse Nachweise über solche Dinge, bevor man sie als wissenschaftlich beobachtet gelten lässt. Die Schwankungen der Bildgrösse auf der Netzhaut, die mit den Schwankungen im Durchmesser der Pupille zugleich auftreten, sind ja in optischer Beziehung ganz klar. Doch wünschen wir eine Bestätigung durch unmittelbare Beobachtung. So leicht zu beobachten ist die Erscheinung auch nicht, wie etwa der Herzschlag oder der Puls. Desshalb finde ich auch nirgends davon eine bestimmte Erwähnung (vielleicht aus Mangel eingehender Litteraturkenntniss). Ich selbst habe die erwähnte Erscheinung verhältnissmässig spät beobachtet und das nur durch Zufall und nicht bei einem beabsichtigten Versuch. Ein Beobachter, den ich für absolut zuverlässig halte, theilt mir Folgendes mit:

Ich bin stark myopisch. Vor einigen Jahren war es, dass ich eines Abends in den von leichten Wolken verschleierten Vollmond blickte. Unser Trabant war durch die deckende Hülle in seiner Lichtstärke genügend gedämpft, um mir keine störenden Nachbilder zu verursachen. Nun wurde ich durch ein auffallendes Grösserwerden und Schrumpfen des Mondbildes in meinem Auge beunruhigt, da es mir bald klar wurde, dass ich es mit einer Folge meiner starken Myopie zu thun habe. Die Art und Weise des Schwankens im Durchmesser des Bildes erinnerte mich sofort an das Spiel der Pupille, das ich (schon seit meinen Kinderjahren) so oft an fremden und an den eigenen Augen beobachtet hatte. Um eine Täuschung meinerseits auszuschliessen, liess ich bei mässiger seitlicher Beleuchtung durch eine Lampe von einem

[1]) Hier kommt auch der Flüssigkeitsmeniscus vor dem Auge in Betracht, der als Concavlinse wirkt (Brücke).

zweiten Beobachter meine Pupille überwachen und jede Veränderung des Durchmessers ansagen. Nun zeigte sich das vollkommenste zeitliche Zusammenfallen der Schwankungen im Durchmesser der Pupille mit denen im Durchmesser des Netzhautbildes. Wurde die Pupille grösser, so erschien mir auch der Mond grösser und ebenso bei der Verkleinerung.

Ungefähr eine halbe Stunde nach diesem überzeugenden Versuch war der Mond frei ganz ohne Wolkenschleier zu sehen.

Das Experiment wurde nunmehr nochmals angestellt. Wie zu erwarten, zeigte die Erscheinung des Schwankens sich unter den neuen Umständen nur sehr unvollkommen. Zu Anfang einige kleine Schwankungen; dann ein fast unveränderliches grosses Mondbild, das in der Netzhaut festsass und sich bei Aenderung der Blickrichtung leicht als Nachbild zu erkennen gab. Diessmal störte also die allzugrosse Helligkeit des Mondes die Beobachtung. War das Bild einmal, zweimal gross geworden, so hatte es sich so stark in die Retina eingebrannt, dass die Schwankungen des Bildes, die sich innerhalb des grossen Durchmessers abspielten, nicht mehr bemerkt werden konnten.

Der kleine Versuch, der mir in dieser Weise mitgetheilt wurde, brachte mir sofort eine Stelle aus Lionardo's sogenanntem Malerbuch ins Gedächtniss, die ich vor Jahren in einem Referat erwähnt hatte [2]). Ich musste mir sagen, dass Lionardo vermuthlich am eigenen Auge ganz richtig beobachtet hat, wenn er sagt, dass die grosse Pupille grösser sehe als die kleine. Ich musste mir ferner sagen, dass Lionardo vermuthlich kurzsichtige Augen gehabt hat; wenigstens eines schien sicher, dass er keine emmetropischen Augen hatte, die ohne Zerstreuungskreise sehen.

Nun handelt es sich aber darum, zu entscheiden, ob der Künstler Myop oder Hypermetrop war. Die Presbyopie, die Uebersichtigkeit der Greise, liess ich desshalb ganz ausser Spiel, weil Lionardo's Beobachtungen über die besprochenen Dinge aus einer Zeit stammen, als der Künstler noch keine greisenhaften Augen haben konnte. Die einzelnen Aufschreibungen sind ja mit einer gewissen Sicherheit zu datiren.

Das Ergebniss der weiteren Forschungen wurde schon vorausgenommen. Der Ausschlag geschah nach der Seite der Myopie und das auf Grundlage der Beobachtungen Lionardo's über die Bilder der Gestirne und über die zwei Lichter, die aus grosser Entfernung betrachtet werden. Lionardo theilt mit, dass zwei Kerzen, die er aus einer Entfernung von 200 Ellen betrachtete und die unter sich aber nur eine halbe Elle entfernt waren, als eine grössere Lichtquelle wahrgenommen habe. Dann blickte er hin durch eine Blendung von der Grösse eines Nadelstiches und konnte nun jede Kerzenflamme für sich als kleineres Bild unterscheiden. Wäre Lionardo Hypermetrop gewesen, so hätte er die zwei Flammen auch mit freiem Auge gesondert gesehen. Dasselbe gilt nun vom Bilde eines Sternes, das Lionardo durch eine kleine Blendung kleiner sieht als ohne Blendung. Weder beim emmetropischen Auge noch beim hypermetropischen wäre die Erscheinung des Kleinerwerdens erklärlich.

---

2) Im Repertorium für Kunstwissenschaft, Band VI.

So leuchtet es ein, dass einer der hervorragendsten Künstler aller Zeiten, ein Universalgeist, den man kühn neben Leibniz und Goethe stellen darf, sich wie Millionen andere kleine Leute mit einer merkbaren Kurzsichtigkeit abfinden musste. Sie scheint allerdings niemals jene beunruhigende Form angenommen zu haben, die von der modernen Medicin als »bleibend progressive« Kurzsichtigkeit bezeichnet wird. Denn eine derlei auffallende Blödigkeit des Auges wäre den Zeitgenossen und Biographen kaum entgangen. Ein vollkommen gesundes Auge aber, wie es fast nur bei Leuten, die wenig lesen und schreiben und keine feinen Arbeiten zu verrichten haben, vorkommt, stand dem grossen Künstler nicht zur Verfügung. Seine Natur war aufs Erforschen aus der Nähe angelegt. Sicher hat er viel gelesen, viel kleine Dinge gezeichnet und ganz gewiss viel geschrieben. So hat er sich denn vermuthlich auf dem Wege der Angewöhnung, wie viele Andere, eine Art der Kurzsichtigkeit erworben, die seiner Beschäftigung gemäss war und ihn im Arbeiten und Forschen vielleicht eher förderte denn störte.

Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie.

Von **Fr. Rieffel.**

Ueber ein altdeutsches Altarwerk.

Von den grossentheils nicht bestimmten altdeutschen Gemälden der Mainzer Galerie fordert besonders das in unserer Abbildung wiedergegebene die Bestimmungslust heraus. Wie man sieht, ist es der Rest eines dreiflügligen Altargemäldes, nämlich die mittlere Tafel und der rechte Flügel. Die Bilder waren, wie gleichfalls noch zu erkennen ist, ehemals von einem Holzrahmen umgeben, dessen vergoldete Schnitzerei in den Goldgrund der Gemälde hineinragte, so dass sie oben bogenförmig abgeschlossen wurden. Das Mittelbild misst innerhalb des jetzigen Rahmens 1,54 und 1,56, das Flügelbild 0,67 und 1,55 M. Sie sind auf Tannenholz gemalt.

Die beiden Tafeln gehören zu dem Grundstock der Mainzer Galerie, nämlich zu denjenigen Gemälden, welche der Mainzer Maire Macké, als zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts die Klöster und Stifter von der französischen Republik verstaatlicht wurden, in Sicherheit gebracht und so der städtischen Gemeinde gerettet hat. Die Benennung des Mittelbildes war bisher eine sehr wechselnde; sie hat ziemlich rasch die Etappen »Altdeutsch«, »Altitalienisch«, »Roger van der Weyden«, »nach Roger van der Weyden« durchlaufen, um nun zu dem neutralen Terminus »Deutscher Meister um 1500« [1]) zu gelangen. Das Flügelbild dagegen ist stets irgend einem altdeutschen Meister, abwechselnd Schäuffelein und Burckmair zugetheilt gewesen. Die gleichfalls bemalten Aussenseiten der Bilder waren früher nicht ausgestellt, daher auch nicht benannt.

Das Mittelbild, zu welchem wir uns zunächst wenden, unterzubringen, macht auf den ersten Blick einige Schwierigkeit. Es ist ja augenfällig, dass es viel Fränkisches, im besondern Nürnbergisches an sich hat. Auf nahe Beziehungen zu Dürer weist schon der Umstand, dass die Composition — allerdings im Gegensinn — im wesentlichen derjenigen zu der Anbetung der Könige aus Dürer's Marienleben entspricht. Die Abweichungen, sofern sie sich nicht aus dem verschiedenen Format der beiden Darstellungen erklären, sind in der That geringfügig genug und einige Varianten des Gemäldes ge-

[1]) Nr. 311 und 312 des provisorischen Verzeichnisses von 1888.

radezu Verbesserungen. So tritt der Mohr, auf dem Holzschnitt ein stolpernder, tölpelhafter Geselle, auf unserem Bild als höfischer junger Ritter auf, dessen anziehende Gesichtsbildung von seiner Rasse nur so viel verräth, als sie darf, um anziehend zu bleiben. Glücklicher und wahrer ist auch die Geberde des stehenden Königs, welcher auf dem Holzschnitt mit einer etwas gewaltsamen Kopfdrehung und Handbewegung, auf unserem Bilde dagegen in ehrerbietig-ruhigem Gespräch begriffen, sich zu dem jungen Mohrenfürsten wendet. Andererseits finden wir die auf dem Gemälde allzu naturalistische und naive Geberde des Christuskindes, welches die zum Gebet gefalteten Hände des knieenden Königs spielend umfasst, auf dem Holzschnitt nicht. Dort ist durch die segnend ausgestreckte Rechte des Kindes auf die religiöse Bedeutung des Vorgangs ein grösserer Nachdruck gelegt. Wie hierin, so überragt der Holzschnitt unser Gemälde auch hinsichtlich der tiefern Charakteristik des knieenden Königs und der Madonna. Dort das mütterlich holde Angesicht der Maria, das markige echt königliche Haupt des verehrenden Fürsten, hier die eher missmuthige als gleichgültige Miene der Jungfrau, das verdrossene Aussehen des Königs. Auch die Gliederung und Vertiefung des Raums ist auf dem Holzschnitt weit besser gelungen, als auf dem Gemälde. So ist z. B. dort durch den reitenden Trossführer die Verbindung mit den Personen des Hintergrundes vortrefflich hergestellt, während auf dem Gemälde der einpackende Knappe die Gruppe des Vordergrundes von dem Gefolge nur noch mehr loslöst [2]). Endlich ist der Faltenwurf auf dem Gemälde härter, alterthümlicher, ungeschickter, als auf dem Holzschnitt.

Nach allem wird man sich sagen müssen, dass das Gemälde nicht als Copie oder freie Verarbeitung des Holzschnittes angesehen werden kann, sondern dass es mit dem Holzschnitt die Abstammung von einem gemeinsamen Entwurf theilt [3]). Anders lässt sich nicht erklären, dass jedes seine eigenen Vorzüge und Mängel hat. Als Copie des Holzschnittes würde das Gemälde auch in der Formengebung nicht herber und eckiger, in der Charakteristik nicht weit mehr bildnissmässig individualisirend, wie dieser ausgefallen sein. Endlich spricht für die Priorität des Gemäldes die Tracht.

---

[2]) Dieselbe Figur des einpackenden Knappen in derselben Stellung, nur ein wenig mehr von vorn gesehen, kommt auf einem gleichzeitigen Werke des Dürerschen Kreises vor. Nämlich auf einer sehr ausgeführten grossen Federzeichnung (54 cm breit, 39 cm hoch) des Hans von Kulmbach mit der Anbetung der Könige, die sich zu Schloss Seebarn bei Korneuburg a. D. im Besitz des Grafen Wilczek befindet. Sie lässt die Einwirkung sowohl des Jacopo de' Barbari, als auch Dürer's erkennen und ich würde sie daher in die Jahre 1500—1504 setzen. Auf einer längeren lateinischen Inschrift etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts wird Dürer als der Urheber genannt. Ich verdanke die Bekanntschaft mit dem vorzüglichen Blatt der Güte des Herrn Domcapitulars Dr. Friedr. Schneider in Mainz.

[3]) Dass Dürer den Entwurf für ein fremdes Bild geliefert hat, ist nichts so Ungewöhnliches. Auch zu Hans von Kulmbach's Tucher'schem Altar in S. Sebald zu Nürnberg und zu Hans Baldung's Altar in S. Gumpold zu Anspach sind die noch vorhandenen Entwürfe von Dürer.

Ist nun das Gemälde der Entstehungszeit nach der ältere Bruder des Holzschnittes, so ist ihm dieser an künstlerischer Reife voraus; während der Meister des Gemäldes über der Erzählung des äusseren, natürlichen Geschehens vergisst, die innere Bedeutung des Ereignisses zur Anschauung zu bringen, während er noch zu sehr an der zufälligen Wirklichkeit des Modells haftet, erfasst der Meister des Holzschnitts, Dürer, das geistige Moment des Vorgangs und kehrt es mit Bedeutung hervor. Nimmt man hierzu eine auffallende Ungewandtheit in der Erzählung, in der Verbindung der Gestalten zu Gruppen und der Gruppen unter einander, in der ganzen Anordnung, sowie den grossen Fleiss der Ausführung, so wird sich die Ueberzeugung befestigen, dass man das Jugendwerk irgend eines tüchtigen, dem Dürer nahestehenden Malers vor sich hat. Da das Marienleben (ausser wenigen Blättern) in die Jahre 1504 und 1505 fällt, so würde unser Bild, wenn es auf einen Entwurf Dürer's zu der Anbetung der Könige in diesem Cyklus zurückgeht, aus den Jahren vor 1504 bis 1505 datiren, eine Annahme, mit welcher auch das Costüm (z. B. die gothische Kronenhaube des stehenden, die Kleidung und die spitzen Schuhe des Mohrenkönigs), sowie der Goldgrund in Einklang steht, und seinen Urheber müsste man wohl unter den Malern suchen, welche zu dieser Zeit zu Dürer's nächster Umgebung gehörten.

Gegen dies Resultat erheben sich, wenn man das Bild noch einmal ins Auge fasst, anscheinend ernsthafte Bedenken; nicht nur die Farben und die Farbenstimmung, sondern auch die Landschaft, die Gesichtstypen sind durchaus nicht rein Nürnbergisch. Die Zweifel löst die Persönlichkeit des Malers. Er ist, wenn ich nicht irre, Hans Baldung Grün [4]).

Der Aufenthalt Baldung's in Nürnberg ist freilich nicht urkundlich beglaubigt; wie wir ja überhaupt über die Jugendzeit des Hans Baldung nur sehr dürftig unterrichtet sind. Die erste sichere Jahreszahl aus seinem Leben ist 1507, das durch die Aufschrift verbürgte Datum der Entstehung des Sebastiansaltars bei Frl. von Przibram in Wien. Ob das Monogramm und die Jahreszahl 1496 auf dem Altar der Fürstencapelle des Klosters Lichtenthal bei Baden-Baden, sowie die Altarbilder selbst von Baldung herrühren, bleibt trotz der alten Ueberlieferung und dem Umstand, dass Baldung in späterer Zeit mannichfach für die badische Markgrafenfamilie, deren Grabcapelle sich hier befand, beschäftigt wurde, zweifelhaft infolge der erbarmungslosen Uebermalung, welcher der Altar zum Opfer gefallen ist; obwohl sich das Altarwerk in Baldung's muthmasslichen Entwicklungsgang wohl einfügen würde. Selbst sein wahrscheinliches Geburtsdatum, zwischen 1475 und 1480, ist nicht überliefert, sondern nur durch einen Rückschluss aus seinem Aussehen auf den Selbstbildnissen des Sebastiansaltars und des Freiburger Altarwerks gewonnen. Was sich aus seinen früheren Jahren mit Sicherheit sagen

[4]) Wenigstens in allem Wesentlichen; vielleicht hat nur an wenigen untergeordneten Partien der Maler des Stephanusmartyriums mitgeholfen. Ich freue mich, nachträglich von Herrn Dr. L. Scheibler erfahren zu haben, dass er schon seit 1878 das Mittelbild dem Baldung zuschreibt.

lässt, besteht lediglich darin, dass Hans Baldung im Dorf Weyersheim am Thurm bei Strassburg geboren ist und dass seine Familie aus Schwäbisch-Gmünd stammt. Dass ihn der Weg seiner Entwicklung von Schongauer zu Dürer, von Dürer zu Grünewald führte, sehen wir aus seinen Werken. Wie aber diese drei Perioden sich gegen einander zeitlich abgrenzen, ist noch sehr ungewiss. Die Vermuthung liegt nahe, dass Baldung seinen ersten Unterricht entweder in Kolmar in der Schongauer'schen Werkstätte, die nach Martins Tode 1491 von dessen Bruder Ludwig übernommen wurde oder wenigstens in Strassburg bei einem Maler der Schongauer'schen Richtung erhielt. Dem widerspricht der Charakter des Lichtenthaler Altarwerks, soweit ihn die Uebermalung erkennen lässt, nicht, und auch zuverlässigere Werke Baldung's strafen die Annahme nicht Lügen. Der Madonnentypus seiner früheren Werke hat im Gegensatz zu dem mehr frauenhaften Aussehen der Maria der Nürnberger Schule und namentlich Dürer's das jungfräuliche, fast mädchenhafte Wesen der späteren Schongauer'schen Madonnen und auch in der Landschaft, in der Weise der Anordnung, in der Vorliebe für manche Motive scheint sich die oberrheinische Schulung zu verrathen. Abgesehen von dem fraghaften Lichtenthaler Altar könnte dieser frühesten Epoche Baldung's vielleicht eine Silberstiftzeichnung im Kupferstichcabinett zu Karlsruhe zugeschrieben werden. Es ist ein Madonnenkopf mit dem Perlenreif im überreich gelockten Haare, falsch bezeichnet HB 1523 [5]). H. Janitschek [6]) äussert die ansprechende Meinung, dass Hans Baldung bereits 1494 in Strassburg (oder Kolmar?) den damals dort arbeitenden Dürer kennen gelernt und dass ihn diese Bekanntschaft bald darauf nach Nürnberg in Dürer's Werkstatt geführt habe. O. Eisenmann, welchem das Verdienst gebührt, in seiner vortrefflichen kleinen Monographie [7]) als der erste die bestimmte Vermuthung ausgesprochen zu haben, dass Baldung eine Zeit lang Dürer's Werkstattsgenosse gewesen sei, weist die Thätigkeit des Malers in Dürer's Werkstatt den Jahren 1507—1509 zu, H. Janitschek [8]), ohne ein Anfangsjahr anzugeben, der Zeit vor 1507. Auch ich möchte glauben, dass der Aufenthalt Baldung's in Nürnberg in die Zeit vor 1507 fällt und dass der Sebastiansaltar von 1507, sowie der gleichzeitig entstandene Dreikönigsaltar in Berlin (Nr. 603 A) nicht den Anfangs-, sondern den Endpunkt seiner Nürnberger Periode bezeichnen.

Was die Gründe für die Annahme eines Aufenthaltes des Hans Baldung in Dürer's Werkstatt anlangt, so pflegt dafür neben dem allgemeineren Argument der stilistischen Verwandtschaft die besondere Thatsache angeführt zu werden, dass Dürer gerade und nur des Baldung (und des Schäuffelein) Werk zum Vertrieb mit nach den Niederlanden genommen hat und dass die noch

[5]) Marc Rosenberg, Hans Baldung. Skizzenbuch im Grossh. Kupferstichcabinet Karlsruhe. Frankfurt a. M. 1889. Tafel 18.

[6]) Geschichte der deutschen Malerei, S. 400.

[7]) Meyer's Künstlerlexikon, Bd. II, S. 617—637. Die umfassende Baldungmonographie, zu welcher schon Thausing das Bedürfniss feststellte, wird uns hoffentlich recht bald R. Stiassny schenken.

[8]) A. a. O. S. 399—410.

heute vorhandene Dürerlocke aus Baldung's Besitz stammt. Vielleicht lassen sich die Gründe vermehren und lässt sich die Zeit der Anwesenheit Baldung's in Nürnberg enger umgrenzen, wenn wir unter des Malers Jugendarbeiten, soweit sie zeitlich bestimmbar sind, Umschau halten. Meines Erachtens gibt es nämlich aus der Zeit vor den Altären von 1507, welche man sonst an die Spitze des Baldung'schen Werkes setzt, eine erhebliche Anzahl von Arbeiten des Künstlers.

Es mag dahingestellt bleiben, ob schon in den Helldunkel-Zeichnungen zum hl. Sebastian und zum hl. Rochus des 1502 in Dürer's Werkstatt entstandenen Ober-St. Veiter Altars die Hand Baldung's zu erkennen ist. Vergleicht man diese beiden Zeichnungen im Kupferstichcabinett des Städel'schen Instituts in Frankfurt mit den beiden ebendaselbst befindlichen der Kreuztragung und der Auferstehung zu demselben Altar, so wird man im Gegensatz zu den letzteren, zweifellos Dürerischen Blättern, allerdings manche Züge wahrnehmen, die auf Hans Grün weisen; so die Bildung der groben, schweren Hände und Füsse mit den kurzgeschnittenen Nägeln und angeschwollenen Adern, des Ohres und der Augen.

Minder fraglich ist jedenfalls die Betheiligung des Hans Baldung bei der Illustrirung zweier hervorragenden Nürnberger Druckwerke, des »beschlossenen Gart des rosenkrantz Marie« und des »Speculum Passionis«. Beide hat Doctor Ulrich Pinder zu Nürnberg »gedruckt und vollendet«, das erste am Dionysiustag (9. October) 1505, das zweite am 30. August 1507 [9]).

Der »beschlossene Gart« enthält in seinen zwei umfangreichen Bänden eine Fülle von blattgrossen und kleineren Holzschnitten verschiedenen Umfangs und verschiedenen künstlerischen Werthes. Manche sind im Schnitt vorzüglich, manche höchst mangelhaft ausgeführt. Einige sind von tüchtigen älteren Zeichnern entworfen (z. B. Bd. I, Bl. 94 R.), bei vielen hat auch der Zeichner nur Handwerksarbeit geliefert. Von den Holzschnitten des neueren Stiles gehen zahlreiche auf Schäuffelein zurück, andere (so u. a. das Titelblatt zu Bd. I; Bd. II, Bl. 9 R.), wie mir scheint, auf Hans von Kulmbach [10]). Demselben und zwar der unter Einfluss des Jacopo de' Barbari stehenden Epoche gehören wohl die Zeichnungen zu den Holzschnitten Bl. 1 und Bl. 1 R.

---

[9]) Vgl. Richard Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance, München und Leipzig 1884, Bd. I, S. 145—147.

[10]) Sehr nahe stehen diesen Holzschnitten diejenigen in dem Buch der Offenbarungen der hl. Brigitta (Nürnberg 1501 ff. bei Anton Koberger gedruckt), einige sehr schlecht geschnittene Blätter zu den Opera Roswithae (von Celtes herausgegeben; Nürnberg 1501), nämlich zu den Comödien Gallicanus, Dulcicius, Callimachus, Abraham und Maria (wiederholt zur Comödie Paphnutius und Thais), Fides, Spes und Charitas, sowie endlich die Kreuzerfindung im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 200). Ich glaube, die ganze Bildergruppe der früheren Zeit des Hans von Kulmbach zuweisen zu dürfen. Sie verräth noch den Stil der Schule des Meisters vom Peringsdörffer Altar. Es sei bemerkt, dass die Kreuzerfindung von H. Thode (Die Malerschule von Nürnberg, S. 216) vermuthungsweise dem Meister des Heilsbronner Altares zugeschrieben wird, während K. Koelitz (Seemann's Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., XII, Hans Suess von Kulmbach, S. 36—37) sie als Werk des Hans von Kulmbach bespricht.

(wiederholt auf Bl. 2 R.) im zweiten Band an. Von ihm könnte ferner ausser manchen kleinen Blättern, hinsichtlich derer ein Urtheil doch allzu gewagt wäre, auch die hübsche Darstellung der drei Spielleute (Bl. 281 R. des zweiten Bandes) und die Apostelfolge (von Bl. 283 R. bis Bl. 287) entworfen sein. Vier der Holzschnitte des interessanten Buches wird man dem Dürer zuweisen dürfen [11]; es sind die Darstellungen aus der Judithgeschichte (Bd. II, Bl. 42. 44. 52 R. 62 R.). Sehr viele endlich sind das Werk des Hans Baldung. Soweit es sich nach den höchst ungleichmässigen Schnitten sagen lässt, möchte ich ihm namentlich folgendes zuschreiben.

Zunächst eine Reihe von kleinen Holzschnitten verschiedenen Formates mit Darstellungen aus der Passion, so:

Band I.

Bl. 184 R. Das Abendmahl.

Band II.

Bl. 69 R. Christus am Oelberg.
Bl. 76 R. Christus vor Annas.
Bl. 77. Christus vor Kaiphas.
Bl. 77. Christus vor Herodes.
Bl. 77. Christus vor Pilatus.
Bl. 77 R. Der Verrath des Judas.
Bl. 77 R. Die Verspottung Christi.
Bl. 77 R. Christus wird angeklagt.
Bl. 77 R. Christus wird gegeisselt.
Bl. 78. Christus wird mit Dornen gekrönt.
Bl. 78 R. Christus wird von Pilatus dem Volke gezeigt.
Bl. 78 R. (wiederholt Bl. 79 R.) Die Kreuztragung.
Bl. 78 R. Christus wird der Kleider beraubt.
Bl. 79. Christus wird ans Kreuz genagelt.
Bl. 82. Christus wird gefesselt.
Bl. 87. R. Die Auferstehung Christi.
Bl. 100 R. Die Verehrung des Gekreuzigten.
Bl. 120 R. Die Verehrung des Schmerzensmanns.

Sodann eine Anzahl von Darstellungen verschiedenen Inhalts, gleichfalls in kleinem Format, so z. B.:

Band I.

Bl. 184 R.

Band II.

Bl. 70 R. 73. 111 R. 117 R.

und als letztes aber vorzüglichstes Stück die blattgrosse, figurenreiche Darstellung mit dem Gekreuzigten zwischen den Schächern, Band I, Bl. 201 R.

Die Aufzählung ist nicht erschöpfend; sie mag trotz der erstrebten Gewissenhaftigkeit der Untersuchung auch ein und das andere fremde, insbesondere Kulmbachische Blatt enthalten; bei vielen Holzschnitten lässt sich

---

[11]) So auch R. Muther a. a. O. S. 146.

eben durch die Mängel des Formschneiders hindurch Baldung's Art mehr fühlen, als Punkt für Punkt nachweisen.

Die kleinen Passionsbildchen sind übrigens durchgängig recht gewandt geschnitten und geben den flüssigen Contur und die lebhafte Farbenwirkung des Urbildes offenbar getreulich wieder. Zu dem grossen Bild des Gekreuzigten zwischen den Schächern haben wohl die Acte der beiden Schächer, welche seiner Zeit in der Auction Klinkosch den Namen Albrecht Dürer's trugen, als vorbereitende Studien gedient. Der Schächer zur Linken Christi ist von der Zeichnung nur wenig verschieden. Das Motiv der laut weinend den Kreuzesstamm umfassenden Magdalena kehrt ähnlich, nur dass die Büsserin von der entgegengesetzten Seite gesehen wird, in der Kreuzigung von 1512 der Berliner Galerie (Nr. 603) wieder; ebenso die wundervolle von Dürer eingegebene Gestalt des Lanzknechtes, der sich an das Kreuz des Schächers zur Rechten Christi anlehnt, sowie die Figur des berittenen Hauptmanns, in welchem das mächtige Pathos des Bildes gehalten ausklingt. Auch bei diesem Holzschnitt lässt sich von einer kräftigen koloristischen Wirkung sprechen.

Wie der »beschlossene Gart« so enthält auch Ulrich Pinder's »Speculum Passionis« von 1507 Schnitte nach verschiedenen Meistern, bei weitem die meisten nach Schäuffelein, einen aus der früheren Zeit des Hans von Kulmbach (Bl. 21 R. Christus mit den Aposteln), mindestens einen (Bl. 1 R. Christus als Schmerzensmann zwischen zwei Engeln mit den Leidenswerkzeugen) aus den unter Einfluss des Jacopo de' Barbari stehenden Jahren, wiederum die besten aber nach Hans Baldung. Etliche der letzteren sind aus dem »beschlossenen Gart« herüber genommen, so Bl. 2 R., 5 R., 9. 23 R., 33. 78 R. Neu sind die mittelgrossen Passionsbilder: Christus wird von den Schergen misshandelt, Bl. 39; Christus wird vor Pilatus geschleppt, Bl. 40 (wiederholt Bl. 47); Christus wird gegeisselt, Bl. 42 R.; Simon von Kyrene nimmt Christus das Kreuz ab, Bl. 50; Christus wird auf das Kreuz geworfen, Bl. 51; die Kreuzerhöhung, Bl. 54 R, sowie die blattgrossen Bilder: Christus wird an's Kreuz genagelt, Bl. 51 R.; die Kreuzerhöhung, Bl. 54, während der Gekreuzigte zwischen den Schächern (Bl. 65) gleichfalls aus dem »beschlossenen Gart« wiederkehrt.

Aus den Holzschnitten Baldung's in diesen beiden Büchern, deren Veröffentlichung gerade in die Zeit von Dürer's zweiter italienischer Reise fällt, lässt sich nicht nur schliessen, dass Baldung bereits 1505 in Nürnberg weilte, sondern auch, dass er bereits vor Dürer's Abreise nach Venedig dem Einflusse des letzteren zugänglich gewesen ist; wovon die Holzschnitte überhaupt, besonders aber das grosse Blatt mit dem Gekreuzigten unwiderlegliches Zeugniss geben.

Vielleicht hat Dürer seine Nürnberger Werkstatt während seines zweiten Aufenthaltes in Venedig gar nicht aufgelöst, sondern sie von den älteren Werkstattsgenossen fortführen lassen. Dann würde sich auch leicht erklären, dass zwei Holzschnitte des Hans Baldung, die hl. Katharina und die hl. Barbara, welche zwischen 1505 und 1507 entstanden sein mögen und welche seit Bartsch (App. zu Dürer Nr. 25 und 26) unter den zweifelhaften Blättern Dürer's gehen, im ersten Druck ohne Bezeichnung sind, im zweiten Druck

dagegen — offenbar als Werkstattsgut — Dürer's Monogramm tragen. Auffallend ist überhaupt, dass, wenn man von der unzuverlässigen Bezeichnung auf dem Lichtenthaler Altarbild absieht, Baldung sich vor dem Jahr 1507 weder auf Holzschnitten noch auf Gemälden bezeichnet hat. Ist er etwa erst mit diesem Jahr als selbständiger Meister hervorgetreten?

Ein ferneres Argument dafür, dass Baldung nicht erst seit 1507 in Nürnberg sich aufhielt, liegt in der Art, wie er auf den beiden Altären von 1507 Bildnisse zweier hervorragenden Nürnberger Männer angebracht hat. Auf dem Mittelbild des Sebastiansaltars hat der Zuschauer zu äusserst rechts die Züge des Konrad Celtes[12]), des geistigen Hauptes der Nürnberger Humanisten, auf dem Mittelbild der Anbetung der Könige in Berlin (Nr. 603 A) ist der inmitten stehende König das Ebenbild des Wolgemut. Zur Vergleichung führe ich als Bildnisse des letzteren an: Aus seinen höheren Mannesjahren vor allem die herrliche Bildnisszeichnung Dürer's etwa zwischen 1495 und 1500, im British Museum zu London (irrigerweise als Dürer's Vater geltend, mit dessen bekannten Bildnissen von 1490 in den Uffizien, von 1497 beim Herzog von Northumberland — Copien im Städel'schen Institut zu Frankfurt und in München — sie nicht die geringste Aehnlichkeit aufweist), das von G. Wustmann[13]) aufgefundene Bildniss Wolgemut's auf dem Titelholzschnitt der Opera Roswithae des Celtes gedruckt 1501 (der auf den Krückstock gestützte Mann), sodann die Greisenbildnisse, nämlich Dürer's Zeichnung von 1516 in der Albertina und das Gemälde von demselben Jahre in der Münchner Pinakothek (Nr. 243). Gute Bildnisse des Celtes finden sich auf dem Titelholzschnitt zu den Opera Roswithae, der auch Wolgemut's Bildniss enthält und auf demjenigen zu des Celtes Libri quatuor amorum, gedruckt zu Nürnberg 1502. Nach der Notiz des Berliner Katalogs zu 603 A stammen die beiden Altarwerke aus der Stadtkirche in Halle und sind ursprünglich Gegenstücke; das Wiener Bild ist bezeichnet und 1507 datirt. Wolgemut war 1434 geboren, also im Jahr 1507 dreiundsiebzig Jahre alt, während der 1459 geborene Celtes damals achtundvierzig Jahre zählte. Dass Humanist und Maler auf den beiden Altarbildern weit jünger als ihrem damaligen Alter entspricht, ausschauen, rechtfertigt den Schluss, dass Baldung im Jahre 1507 diese Bildnisse nicht unmittelbar nach dem Leben, sondern nach Zeichnungen, etwa aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, als Wolgemut nicht viel über sechzig, Celtes nicht ganz vierzig Jahre alt war, wenn nicht gar nur aus der Erinnerung gemalt hat. Uebereinstimmend hiermit erscheinen beidemale die charakteristischen Herbheiten der Physiognomie etwas gemildert, was doch sonst des Baldung Art am wenigsten

---

[12]) Der unruhige wanderlustige Celtes hatte zwar nicht seinen Wohnsitz in Nürnberg, hielt sich aber zwischen den Jahren 1494 und 1502 öfter und stets längere Zeit dort auf. Von 1502 an machte er sich in Wien dauernd sesshaft, so dass ihn nach diesem Jahre Baldung kaum noch einmal zu Gesicht bekommen haben wird. Vgl. Bernhard Hartmann, Konrad Celtes in Nürnberg, in Mittheil. des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 8. Heft, S. 1—68. Nürnberg 1889.

[13]) G. Wustmann, Ein unerkanntes Selbstbildniss Dürer's, in Zeitschr. für bild. Kunst, XXII, S. 192—196.

ist; Wolgemut zeigt nicht so sehr den harten, erwerbsüchtigen Zug, der ihm anhaftet, Celtes nicht so sehr das schwammige, feiste Schlemmergesicht, welches ihn überall sogleich als porcus de grege Epicuri verräth. Im Uebrigen ist die Aehnlichkeit unverkennbar. Zufällige und gleichgültige Umstände waren es gewiss nicht, die den Meister dazu bewogen, die während ihrer jüngeren Jahre und noch zu Ende des 15. Jahrhunderts angesehensten Vertreter der Nürnbergischen Wissenschaft und Kunst auf den beiden als Gegenstücken dienenden Altarbildern von 1507 in einer so ausgezeichneten Weise und in derjenigen Gestalt abzubilden, die sie gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts trugen. Welcher Art aber diese Gründe sein mochten, dafür fehlt es vorläufig an jedem Anhaltspunkt. Aufklärung darüber würde vielleicht der Name des Bestellers der beiden Altarwerke verschaffen.

Den bereits genannten Werken Baldung's aus der Zeit bis 1507 wüsste ich weiter nur noch zwei anzureihen, nämlich die Darstellung im Tempel im Städtischen Museum zu Frankfurt a. M. (Nr. 299), auf welche hingewiesen worden zu sein ich Herrn Dr. L. Scheibler verdanke, wie mir scheint das früheste von den uns erhaltenen Gemälden der Nürnberger Zeit des Künstlers. Sodann die schöne Helldunkelzeichnung mit der hl. Dorothea in der Sammlung des Herrn Edward Habich in Kassel, um 1507 oder wenig älter.

Als charakteristische Merkmale der Werke aus der Nürnberger Zeit Baldung's, sowohl der Zeichnungen, als auch der Holzschnitte, soweit sie sorgfältiger ausgeführt sind, finden wir: die gewöhnlich geformte, schwere Hand mit plumpen aber richtig bewegten Fingern, mit abstehendem Daumen und sehr kurz geschnittenen Nägeln, das starke, sich kräuselnde Haar, welches bei den weiblichen Gestalten in dichten gelockten Strähnen vom Scheitel wellig herunterfliesst, bei den Männerköpfen die hervorspringenden Backenknochen, das etwas spitze vorgebaute Kinn, die eingedrückten Schläfen, die hohl liegenden Augen mit dem eigenthümlichen schwer zu beschreibenden hohlen Blick; dann die weit geöffneten Nüstern, die hervorquellenden Adern, die Ohren, bei denen der rundlich gebildete innere Muschelwulst am oberen Ende sich tief hinein presst, der menschenartige fromme Blick und das steile Profil der Pferde, die oft metallischen, röhrenähnlichen Falten der Gewänder, die Landschaft, welche im Gegensatz zu der allzugrossen und naturwidrigen Motivenfülle der meisten Nürnberger sparsam in der Gestaltung und naturwahr ist, und endlich die bis zur Gewaltsamkeit getriebene Energie der Geberden und Wucht der Bewegung. Im ganzen bleiben dem Hans Baldung diese Kennzeichen auch später; wenn er auch z. B. die Hände im Verlauf des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts — wohl unter Grünewald's Einfluss — etwas geschmeidiger zu bilden lernt.

Wenden wir uns nach diesem Versuch, die Nürnberger Periode des Hans Baldung den Werken und dem Stile nach festzustellen, zu unserem Gemälde zurück, so gewahren wir die angeführten Kriterien auch bei ihm. Weitere mannichfache Uebereinstimmung findet sich noch mit den Gemälden von und nach 1507. So in dem röthlichen Glast der Männerköpfe, in der Behandlung des Haupt- und Barthaars — Heraushebung einzelner hellbe-

leuchteter krausen Haare —, überhaupt in der scharfen Beleuchtung aller hervorspringenden Gegenstände, Kanten, Säume, Nagelschnittflächen, in der Vorliebe für bestimmte aparte Farben, Stoffe und Trachten. So hat z. B. auch auf der Anbetung der Könige in Berlin von 1507 (Nr. 603 A) der knieende König einen Schellengürtel und der Mohrenfürst den modischen sammtbesetzten weissen Damastmantel mit Flügelärmeln und ähnlich ist in weissen mit Sammtstreifen besetzten Damast der Markgraf Christoph auf dem Familienbild in der Galerie zu Karlsruhe aus dem Jahre 1511 (Nr. 88) gekleidet; so ist ihm auch sonst das lichte in's Grüne gebrochene Blau des Gewandes der Madonna eigen, dieselbe Farbe, welche in allen Abstufungen nach hell und dunkel Grünewald so sehr bevorzugt. Nicht zuletzt aber spricht für Hans Baldung die charakteristische Farbenzusammenstellung. Das bräunliche Gold im Mantel des knieenden Königs [14]) vermittelt zwischen dem blassrothen Kleide Josephs, dem grünblauen der Madonna und zwischen dem weissen mit Purpursammt besetzten Damastgewand des Mohrenfürsten und dem pelzverbrämten dunkelgrünen Sammtrock des dritten Königs. Und wie anderwärts, so verbindet auch hier erst der glühende Schillerglanz der Gesammtfarbe den bunten Reichthum der einzelnen Töne zu dem leuchtenden Strauss des Baldung'schen Colorits.

Schier räthselhaft ist die Aehnlichkeit des knieenden Königs mit dem Markgrafen Christoph I. von Baden, welchen Hans Baldung so oft abgebildet hat [15]) und namentlich mit dem spätesten Bildniss, dem vom Jahre 1515 in München. Nur die Mundbildung ist ein wenig verschieden und der Künstler hat zu der einen Warze an der Wange des Markgrafen dem König auf dem Mainzer Bild noch eine an der Nase gegeben. Nun sieht allerdings auf dem Münchener Bildniss Christoph noch älter aus, als er 1515 war, nämlich nicht wie ein beginnender Sechziger, sondern fast eher wie ein siebzigjähriger Mann. Christoph I. war 1453 geboren als Sohn des Markgrafen Karl I. von Baden-Durlach, gelangte 1475 zur Regierung, trat jedoch, körperlich und geistig gebrochen, im Jahr 1515 zuerst auf drei Jahre und 1518 auf immer von der Regierung zurück; er ist 1527 im Wahnsinn gestorben. Auf dem Familienbild der Karlsruher Galerie (Nr. 88), welches wohl wie der datirte

[14]) Dieser Mantel war bis vor Kurzem ebenso wie die Dalmatica des hl. Stephanus auf dem Flügelbild mit einem schmutzigen Braungelb überdeckt gewesen; der gewissenlose Uebermaler hatte die zur Zeit der Uebermalung gewiss noch wohlerhaltenen aus der Fläche etwas hervortretenden Stoffmuster mit Bimstein abgeschliffen. Eine gründliche Untersuchung und Reinigung, welche auf Veranlassung des Verfassers von dem Restaurator Ludwig Windschmidt von Mainz (jetzt in Frankfurt a. M.) gewissenhaft durchgeführt worden ist, legte spärliche, aber zuverlässige Reste der echten Farbe blos. Die schwierige Arbeit der Wiederherstellung der zerstörten Gewänder in Zeichnung und Farbe ist insbesondere auf dem mittleren Bild dem Restaurator in der erfreulichsten Weise gelungen.

[15]) Auf dem Holzschnitt von 1511, dem Einzelbildniss und dem Familienbild aus etwa derselben Zeit (beide in der Karlsruher Galerie Nr. 87 und 88), der Zeichnung im Kupferstichcabinet zu Karlsruhe (M. Rosenberg a. a. O. Taf. 3) und auf dem Gemälde der Münchener Pinakothek bezeichnet und datirt 1515 (Nr. 287).

Holzschnitt der Maria selbdritt (Eisenmann 7), dessen Hauptgruppe fast unverändert in das Bild herübergenommen ist, aus dem Jahre 1511 stammt, erscheint der Markgraf seinem Alter entsprechend als hoher Fünfziger. Er zählte noch nicht oder höchstens 50 Jahre, als das Mainzer Bild entstand. Auf diesem macht aber der König den Eindruck eines sechzig- bis siebzigjährigen Mannes. Wie dieser Widerspruch der Daten mit der augenscheinlichen Aehnlichkeit der Gesichtszüge hier und dort zu vereinigen ist, bleibt unklar. Liegt nur ein seltsamer Zufall vor oder hat der Maler in dem knieenden König die Züge eines älteren Gliedes der badischen Markgrafenfamilie der Nachwelt überliefert?

Der Flügel mit der Steinigung des hl. Stephanus ist, wie eine Vergleichung mit dem Mittelbild ergibt, von einer anderen Hand gemalt, als dieses. Für seinen Urheber möchte ich den Hans Schäuffelein halten.

Auch des Schäuffelein Jugendstil lernen wir besser als aus seinem frühesten verbürgten Gemälde [16]), dem Gekreuzigten zwischen David und dem Täufer, datirt 150 . (letzte Zahl unleserlich) [17]) im Germanischen Museum zu Nürnberg aus seinen Holzschnitten kennen und auch hier wieder am ausgiebigsten aus dem beschlossenen gart und dem Speculum passionis [18]). Im beschlossenen gart gehört ihm von den kleineren und kleinsten Darstellungen eine grosse, wenn nicht die grösste Anzahl an; die meisten von diesen hat freilich das Messer des Formschneiders sehr verunstaltet; aber selbst so lassen sie die Stileigenthümlichkeiten Schäuffeleins in manchen Fällen erkennen. So z. B. im ersten Band: Bl. 90 zweiter Holzschnitt, Christus als Richter; dann eine auf Bl. 152 beginnende Folge mittelgrosser Holzschnitte (91 zu 72 mm.) z. B. Bl. 153. 154. 155. 172. 177. 182. 185 u. s. w.; ferner Bl. 265. 270 R. Im zweiten Band: Bl. 11. 28. 32 R. 91. 157. 229 R. Hervorragend ist endlich der blattgrosse Holzschnitt zwischen Bl. 64 und 65 des ersten Bandes, Christus am Kreuz. Dieser bildet auch die Rückseite des Titelblattes des Speculum Passionis von 1507 und kehrt auf Bl. 56 des letzteren Werkes wieder. Im Uebrigen sind die blattgrossen Holzschnitte dieses Erbauungsbuches fast alle von Schäuffelein, nämlich ausser dem genannten:

Bl. 16 R. Christus zieht in Jerusalem ein.
Bl. 17 R. Christus treibt die Händler aus dem Tempel.
Bl. 18 R. Christus trennt sich von seiner Mutter.
Bl. 19 R. Das Abendmahl.
Bl. 20 R. Die Fusswaschung.
Bl. 23. Christus am Oelberg.

---

[16]) Die ihm vermuthungsweise zugeschriebenen Bilder der sieben Schmerzen Mariä in Dresden (Nr. 1875—1881), hinsichtlich deren mich Erinnerung und Notizen im Stich lassen, muss ich übergehen.

[17]) Gefällige Mittheilung des Herrn Dr. L. Scheibler.

[18]) Vgl. zum Folgenden auch Richard Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance, München und Leipzig 1884, Band I, S. 145—146 und in »Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte« (Festschrift für Anton Springer). Leipzig 1885, S. 161—162.



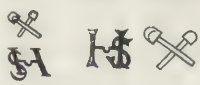
PHOT. AUFNAHME & LICHTDRUCK VON P.





. BAYER. HOF-PHOTOGRAPH, MAINZ.

Bl. 24 R. Christus wird gefangen genommen.
Bl. 25 R. Dieselbe Darstellung.
Bl. 27 R. Christus vor Pilatus.
Bl. 28 R. Dieselbe Darstellung.
Bl. 30 R. Christus vor Annas.
Bl. 32 R. Christus wird von den Schergen verspottet.
Bl. 35. Christus wird wiederum vor Pilatus geführt.
Bl. 37. Christus vor Herodes.
Bl. 38 R. Dieselbe Darstellung.
Bl. 39 R. Dieselbe Darstellung wie Bl. 35.
Bl. 41. Christus wird der Kleider beraubt.
Bl. 42. Christus wird gegeisselt.
Bl. 43 R. Christus wird mit Dornen gekrönt.
Bl. 45 R. Christus wird von Pilatus dem Volke gezeigt.
Bl. 48. Christus wird von Pilatus weggeführt.
Bl. 49. Die Kreuztragung.
Bl. 56. Dieselbe Darstellung wie auf der Rückseite des Titelblattes.
Bl. 62. Die Kreuzabnahme.
Bl. 63 R. Die Grablegung.
Bl. 67 R. Christus in der Vorhölle.
Bl. 68 R. Die Auferstehung.
Bl. 69 R. Christus erscheint seiner Mutter.
Bl. 70 R. Christus erscheint der Magdalena.
Bl. 71 R. Christus erscheint den Aposteln.
Bl. 72 R. Christi Himmelfahrt.
Bl. 73 R. Die Herabkunft des hl. Geistes.
Bl. 74 R. Die Krönung Mariä.
Bl. 75 R. Christus als Weltenrichter.

Von diesen Blättern sind nur Bl. 67 R. und Bl. 73 R. bezeichnet wie folgt: , also mit der Gestalt des alten Monogramms, wie sie auch andere frühere Holzschnitte Schäuffeleins tragen.

Aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts stammt ferner das grosse Einzelblatt der Kreuztragung Christi.

Die stilistischen Kennzeichen der frühen Werke Schäuffeleins sind folgende: Die Köpfe rundlich mit gedrückter Stirn (bei dem Christustypus und bei den Heiligen und Engeln ist die Stirn dagegen oft unnatürlich hoch), die Backenknochen etwas weit auseinanderstehend und ziemlich hervorspringend; die Nase hervorspringend, schmal und durchgängig gebogen, die Unterlippe ein wenig vorstehend, so dass sie zu hängen scheint, die Ohren länglich und schmal, die Haare meist wirr und kraus und in die Stirn hineinfallend; die Hände schmal, lang, knochig, die Finger mit länglichen Nägeln, die Füsse sehr flach; die Geberden der Hand, wie die Bewegung der Gestalten überhaupt von nicht gewöhnlicher Ungeschicklichkeit und Einförmigkeit, sehr im

Gegensatz zu den plumpen, aber vernünftig bewegten Gestalten des Hans Baldung; durchaus stereotyp ist die gerade, geschlossene Haltung der vorwärts gerichteten Finger mit ausgestrecktem Daumen, ein Gestus, der jeden, gleichviel welchen Affect auszudrücken dienen muss; die Falten oft schmal, parallel verlaufend, geschwungen. Die Landschaft ist ebenfalls charakteristisch. In der Regel steigt sie hügelig an, mit buntem, manchmal phantastischem Wechsel von Wasser, burgen- und häuserbedeckten Höhen, schroffen Felsbildungen; nach dem Hintergrund zu ist sie regelmässig baumreich, im Vordergrund kahl und steinig. Besonders liebt es Schäuffelein, Fachwerkbauten anzubringen.

Diese Kennzeichen verleugnet unser Bild nicht; namentlich sind die meisten Kopftypen und alle Hände und Füsse in der Bildung ganz Schäuffeleinisch; auch die soeben beschriebene Handhaltung gewahren wir bei dem zuschauenden Hohenpriester zur Rechten; und endlich gibt auch die Färbung mit der häufigen Anwendung der Schillerfarben meiner Bestimmung, wie ich glaube, recht. Andererseits ist in manchen Köpfen ein an Schongauer gemahnender Zug nicht zu verkennen. Wobei freilich darauf hingewiesen sei, dass auch Schäuffeleins frühe Holzschnitte (z. B. des Speculum passionis, namentlich Bl. 32, Christus wird von den Schergen verspottet) an mittelbaren und unmittelbaren Erinnerungen an Schongauer reich sind. Dass Schäuffelein in des wenig älteren Dürer Werkstatt nicht als Lehrling, sondern erst als Geselle getreten ist, dass er vorher schon, gleich Baldung, eine Lehrzeit bei einem aussernürnbergischen Meister durchgemacht hatte, scheint mir nicht bloss nicht unmöglich, sondern fast wahrscheinlich. Aber auch abgesehen hiervon, ist es an sich gewiss nicht verwunderlich, den beiden Malern, die sich in Dürer's Werkstatt, wenn nicht schon früher, getroffen haben mussten, bei der gemeinsamen Ausführung eines Altarbildes zu begegnen.

Die beiden Tafeln sind, wie erwähnt, auch auf der Rückseite bemalt und zwar die mittlere mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, der Flügel mit dem Engel der Verkündigung; das fehlende Gegenstück zu dem Martyrium des hl. Stephanus muss also auf der Rückseite die Darstellung der betenden Maria getragen haben.

Das Bild auf der Rückseite der mittleren Tafel, welches den Gläubigen bloss ausnahmsweise, beim Opferumgang, sichtbar war, ist wohl mit Rücksicht hierauf mit solcher Flüchtigkeit ausgeführt, dass es eher einem Entwurf als einem vollendeten Bilde gleicht. Die Sorglosigkeit der Behandlung geht so weit, dass nicht einmal die Holzfläche gleichmässig abgehobelt ist [19]). Die Figuren heben sich auf grünem Rasen stehend von einfarbigem dunkelem stumpfgrünem Grunde ab; die Conturen sind schwarz umrissen, aber auch die Modellirung ist fast überall nur mit schwarzen Linien angegeben; derart, dass man an einen colorirten Holzschnitt erinnert wird. Die Farben sind

[19]) Infolge davon konnte die Aufnahme dieses Bildes dem Photographen Herrn Peter Metz in Mainz nicht so vortrefflich gelingen, wie die der Vorderflächen der beiden Tafeln. Die Reproduction gibt daher nur einen ungefähren Begriff von dem Bilde.

dünn aufgetragen. Maria ist mit schwärzlich blauem Mantel, Johannes mit einem Gewand von leuchtendem warmen Roth bekleidet.

Schon ein flüchtiger Blick auf das Bild zeigt, dass es nicht von dem Maler der Vorderseite herrühren kann. Zeugen die verhaltene Innerlichkeit und ein gewisser grossartiger Lakonismus der Darstellungsweise, sowie die Sicherheit der Zeichnung zu Gunsten des Malers, so weist die Gebundenheit und Befangenheit mancher Geberden auf eine des Schematismus der Schule nicht ganz Herr gewordene Natur hin. Bei eingehender Betrachtung scheint Folgendes charakteristisch. Der Gekreuzigte hat das Haupt stark geneigt, fällt mit dem Leibe etwas vor und ist nach der Seite gewandt; der Körper hat sehr naturalistische Einzelheiten; so sind auf der Brust die Haare angegeben; auch die grüne Dornenkrone ist ganz naturalistisch gebildet; der (radiale) Muskel des Unterarms tritt überstark heraus; die Kreuzesbalken sind aus nur wenig angehauenen Stämmen zusammengefügt. Die Madonna hält das ganz umhüllte Haupt gleichfalls stark geneigt und hat die in Brusthöhe erhobenen Hände verschlungen. Die Anordnung entspricht dem durch Schongauer's Stich des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes festgestellten Typus der oberrheinischen Schule. Auffallend ist das Fehlen jeglicher Landschaft; der Vorgang ist auf eine aussichtslose, grasbewachsene Ebene verlegt. Die Gestalten sind von mässiger Länge, die Hände vorzüglich bewegt, die kurznagligen Finger, sowie die Zehen länglich und wohl gegliedert. Bemerkenswerth sind auch die kräftigen gebogenen Nasen und der fleischige Mund. Die Falten sind ebenso fern von der alterthümlichen Knittrigkeit wie von der blechernen Rundung des Hans Grün; ihr Wurf ist frei und stoffgemäss.

Die enge Verwandtschaft des Bildes mit Grünewald's Werken scheint mir unverkennbar. Sehen wir im einzelnen zu.

Schon die Wahl und die Behandlung des Stoffes erinnert an Grünewald, der mindestens vier- oder fünfmal den Gekreuzigten und darunter zweimal (auf dem Bild in Kolmar und auf dem früher bei Herrn Edward Habich in Kassel, jetzt in Tauberbischofsheim befindlichen) in ganz ähnlicher statuarischer Anordnung auf einer baum- und aussichtslosen Ebene dargestellt hat. Ist der Leib Christi auf unserem Bilde auch nicht in der erschütternden Naturwahrhaftigkeit Grünewald's gestaltet, so ist der Maler doch in der Einfachheit und Wahrheit der Empfindung und der Formengebung den Nachfolgern Schongauer's um einen Schritt voraus; ja wir sehen bereits Spuren des Grünewaldischen Naturalismus in der Wiedergabe der Haare auf der Brust Christi. Auch die seitliche Senkung des Hauptes, die allzu starke Ausladung des gespannten Unterarmmuskels, die kaum behauenen Kreuzesbalken, die grüne Dornenkrone sind Eigenthümlichkeiten, die bei Grünewald wiederkehren. Die Madonna ist eine vollkommen Grünewaldische Gestalt; sie erscheint ähnlich auf dem Kolmarer Bilde, auf der nur in Sadeler's Stich erhaltenen Composition [20]) des Christus am Kreuz und ganz besonders auf dem Bild in Tauberbischofsheim. Zu

---

[20]) Vgl. Friedrich Niedermayer, Mathias Grünewald. Repertorium f. K., VII, S. 250.

beachten sind auch die verschlungenen Hände, eine sonst seltene, aber für Grünewald so überaus charakteristische Geberde, dass wir sie auf der Mehrzahl seiner Bilder, auf dem (neuerdings wieder viel umstrittenen) Bild des Gekreuzigten von 1503 in Schleissheim, auf einigen Tafeln in Kolmar, auf dem Gekreuzigten in Tauberbischofsheim, auf Sadeler's Stich und auf der Predella der Stiftskirche zu Aschaffenburg wieder finden. Selbst Kopftypen, Hand- und Fussbildung und die frei angeordnete Gewandung klingen an Grünewald an. Freilich verwehrt an diesen als Meister zu denken schon der allzu zahme und schulmässige Geist, die beschauliche lyrische Stimmung des Bildes. Zu welch dramatischem Leben, zu welch individueller Formensprache ist Grünewald bereits in dem etwa gleichzeitigen Gemälde in Schleissheim durchgedrungen. Jedenfalls aber dürfen wir unser Bild in Grünewald's Nähe setzen und es den wenigen Denkmalen anreihen, welche uns Bilderstürme, Kriegsläufte und die ihrer Väter Werke missachtende zerstörungssüchtige Neuerungswuth von der Schule des Mittelrheins gelassen haben. Zwar was sich zu Ende des vorigen Jahrhunderts auf dem linksrheinischen Ufer an einheimischen Kunstwerken in den kirchlichen Gebäuden noch befand, ist bis auf Weniges in Folge der französischen Besitzergreifung verloren gegangen. Einiges mehr ist dagegen von den Erzeugnissen der einheimischen Kunstübung auf dem rechten Ufer vorhanden, wo die ehemals meist geistlichen Gebietstheile um die Wende des Jahrhunderts dem neugebildeten Grossherzogthum Hessen zufielen. Die Grossherzogliche Gemäldegalerie zu Darmstadt besitzt daher die Mehrzahl der Bilder, die aus den aufgehobenen Kirchen und Klöstern dieses Landstrichs sich erhalten haben. Es mögen dort gegen 20 Gemälde vom Beginn des 15. bis zu dem des 16. Jahrhunderts sein, welche den mittelrheinischen Localschulen zugehören. Die Gruppe, die mit unserem Bild sowohl, als auch mit einigen Werken Grünewald's Verwandtschaft zeigt, umfasst sechs Gemälde (Kat. Nr. 217—222). Der Katalog bezeichnet sie sämmtlich als oberrheinisch und theilt die Nummern 217 bis 221 der Schongauer'schen Werkstätte zu. Ludwig Scheibler's[21]) sicherer Blick hat in dreien der Bilder, den Nummern 217 (Geisselung Christi), 218 (Beweinung Christi), 222 (Gefangennahme Christi) und 219 (Tod des hl. Dominicus; unteres Bruchstück eines grösseren Bildes) mit Recht eine und dieselbe Hand erkannt; ebenso zutreffend schreibt er sie nicht der Werkstätte, sondern nur der Schule Schongauer's zu, welcher sie im weiteren Sinn allerdings zuzurechnen sind. Die Bilder Nr. 220 und 221 (Himmelfahrt und Krönung des hl. Dominicus) sind schwächer, jedenfalls aber Erzeugnisse derselben Werkstatt, wie 217 bis 219 und 222. Ueber die Herkunft ist nichts genaueres bekannt[22]). Es ist sehr wahrscheinlich, dass wenigstens die drei Bilder aus der Legende des hl. Dominicus sich früher in einem Dominicanerkloster befunden haben und zwar in demjenigen zu Wimpfen, dem einzigen an Hessen gefallenen rechtsrheinischen Kloster dieses Ordens, welches zudem

---

[21]) L. Scheibler, Schongauer und der Meister des Bartholomäus. Repert. f. K., VII, S. 249.

[22]) Gefällige Mittheilung des Grossh. Galerie-Inspectors, Herrn Prof. Hofmann zu Darmstadt.

gerade bei Beginn des 16. Jahrhunderts in grösster Blüthe stand [23]). Der Maler hat sich gewiss bei oder nach Schongauer gebildet. Seine Vertrautheit mit Schongauer's Werken ergibt sich schon daraus, dass er in seinem Bild der Geisselung (Nr. 217) Motive aus zwei Bildern der Passionsfolge, die früher der Dominicanerkirche zu Kolmar gehörte (jetzt Museum daselbst), nämlich aus der Geisselung und der Dornenkrönung (Nr. 120. 121) ausgiebig verwerthet hat. In manchem Sinn geht er sogar über sein Vorbild Schongauer hinaus, so in der mehr coloristischen Haltung, in der Kunst der Lichtführung, indem ähnlich wie bei Correggio das Licht auf breiten Gewandflächen angesammelt und den tiefen Schattenstellen der Falten durch Halbschatten abgestuft wirkungsvoll entgegengesetzt wird, endlich in seinem naturwahren, der übertreibenden Schongauer'schen Schablone entledigten Realismus. Ein Beispiel für diesen gibt die erstaunlich reife Charakteristik der assistirenden Mönche auf dem Fragment mit dem Tode des hl. Dominicus (Nr. 219); die eigenthümliche coloristische Art des Malers ersehen wir namentlich aus der Beweinung Christi (Nr. 218), einem Bild, welches übrigens in dem blutüberrieselten Leichnam Christi auch zeigt, wie sehr doch der sonst so maassvolle Realismus des Malers sich dem schroff naturalistischen Zeitgeschmack fügt. Aber neben Schongauer'schen Stilelementen weist der Maler auch diesem fremde, der Localschule angehörige Züge auf. Insbesondere die weiblichen Kopftypen weichen von denen der oberrheinischen und der übrigen deutschen Schulen merklich ab. Vergleicht man damit die aus dem Kloster Seligenstadt a. M. (zwischen Frankfurt und Aschaffenburg) stammenden Bilder der Darmstädter Galerie Nr. 165 und 166 mit je vier weiblichen Heiligen, sowie den sehr bedeutenden Flügelaltar ebendaselbst (Nr. 167) aus Ortenberg in Oberhessen (Mittelbild: die hl. Sippe mit Engeln und Heiligen; rechter Flügel: Anbetung der Könige; linker Flügel: der hl. Joseph), so erkennt man den gemeinschaftlichen, einheimischen Typus, dessen Urform zwar im Anfang des 15. Jahrhunderts, als die kölnische Schule noch die Führung am Rhein hatte, dieser entlehnt wurde, der sich aber organisch weiter bildete und erhalten blieb, als die Führung von der kölnischen längst an die oberrheinische Schule Schongauer's übergegangen war.

In dieser mittelrheinischen, von Schongauer abhängigen Localschule wurzelt mit dem Maler des Gekreuzigten in Mainz auch der vermuthlich etwas jüngere Grünewald; wie er dem wohlunterrichteten Sandrart zufolge, »sich meistens zu Maynz aufgehalten«, so finden wir zwischen ihm und dem mittelrheinischen Meister in Darmstadt [24]) nicht nur in der coloristischen Haltung und

---

[23]) Siehe die bei Wagner (Die vormaligen geistlichen Stifte im Grossherzogthum Hessen, Band I. Darmstadt 1873), S. 92 ff. angeführten Urkunden.

[24]) Mit den Ausführungen Alfred Schmid's (Repert. f. K. 1892, S. 23), die mir erst unmittelbar vor der Correctur dieses Aufsatzes zu Gesicht gekommen sind, stimme ich nur insofern nicht überein, als ich den Darmstädter Maler nicht mit dem jugendlichen Grünewald selbst identificiren möchte; er scheint mir doch ein mehr handwerksmässig routinirter, älterer, aber erheblich geringerer Künstler zu sein. Man vergleiche z. B. die stumpfen, leblosen Hände des Darmstädter Meisters mit den nervösen, unheimlich beredten Händen Grünewald's,

Lichtführung und dem unbefangeneren Realismus allgemeine Aehnlichkeit, sondern auch gemeinsames in Besonderheiten; so die ineinandergeschlungenen Hände, die Vorliebe für manche Farben (besonders ein tiefes Grünblau und ein sehr eigenthümliches helles, warmes Roth), die Anwendung des (gerade bei den Mittelrheinern selten fehlenden) ungewöhnlich kleinen schleierartigen weissen Kopftuches der Frauen, die oberhalb der Augen auffallend hervorgewölbte Stirn u. a.

Die Aussenseite des Flügels mit dem Engel der Verkündigung ist nur eine untergeordnete Leistung. Auch aus ihr spricht die stark unter Schongauer's Bann gerathene mittelrheinische Art. Die grossen Augen, die starke Nase, der kräftige Mund des Engels, besonders auch die ungeschickt und verkrüppelt gebildeten Finger — die letzteren finden sich auf der Geisselung in Darmstadt (Nr. 217) bei dem Stäupenden zur Rechten Christi in derselben anatomischen Unrichtigkeit wieder — weisen den Maler ebenfalls in die Nachbarschaft des Darmstädter Meisters.

Es ist hiernach wahrscheinlich, dass Innen- und Aussenseiten des Flügelaltars unabhängig von einander bemalt wurden, die kostbarer ausgestatteten Innenseiten wohl zuerst und darauf die Aussenseiten und zwar die letzteren durch einheimische Maler.

Besitzen wir nämlich über die Herkunft unseres Werkes auch keine urkundliche Nachricht, so steht doch, wie schon erwähnt, fest, dass es zu den Bildern gehört, die Ende des vorigen Jahrhunderts bei der Verstaatlichung und Plünderung Mainzer Kirchen und Stifter, Macké, der damalige Maire geborgen hat. Obwohl eine Notiz in den Galerieacten aus dem Jahre 1817 die Zusammengehörigkeit der beiden Tafeln verbürgt (welche übrigens auch der Augenschein und die Maasse beweisen), so waren die Bilder doch seit Menschengedenken getrennt und das Mittelbild als Werk der niederländischen, das Flügelbild als Werk der deutschen Schule ausgestellt gewesen, bis sie 1888 auf Veranlassung des Verfassers räumlich vereinigt wurden. Für welche Kirche der Altar gemalt worden war, darüber lässt sich eine nicht unwahrscheinliche Vermuthung begründen. Schon der Umstand, dass auf dem Flügel die Steinigung des hl. Stephanus dargestellt ist, legt es nahe, den Besteller und ehemaligen Eigenthümer des Altarwerks in dem alten kurmainzer Collegiatstift zu St. Stephan zu suchen. Eine Stütze erhält diese Ansicht dadurch, dass im Jahr 1495 durch den damaligen Plebanus Conrad Hymstede der Thurm dieser Kirche vom Bogenfries aufwärts ausgebaut wurde [25]). Es ist fast mit Gewissheit anzunehmen, dass nach dem Abschluss des Baues die Ausschmückung der Kirche im Innern an die Reihe kam. Conrad Hymstede starb nach dem handschriftlichen Nekrologium der St. Stephanskirche im Jahre 1503. Ein Inventar der Kunstwerke, welche sich zu St. Stephan ehemals befunden haben, existirt nicht. Nur in einer Reisebeschreibung aus dem vorigen Jahrhundert [26]) wird bei der Aufführung der Sehenswürdigkeiten dieser Kirche

---

[25]) Mainzer Journal 1875, Nr. 136 (15. Juni). — Wagner und Schneider, Die vormaligen geistlichen Stifte im Grossherzogthum Hessen. Darmstadt 1878.

[26]) Reise auf dem Rhein von Mainz bis Andernach, 1789. Auf Kosten des Verfassers in Commission der Himmesischen Buchhandlung zu Koblenz. S. 33—34.

erwähnt, dass sie »verschiedene gute Gemälde auf Goldgrund aus der Schule des Albrechts Dürer« besitze [27]. Mit dieser unbestimmten Notiz, obwohl sie ja auf unsere Bilder passen würde, ist freilich nicht viel anzufangen, selbst vorausgesetzt, dass der Berichterstatter über die Dürerische Art einigermaassen unterrichtet war, oder dass er eine zuverlässige alte Ueberlieferung wiedergab. Die Bilder auf Goldgrund scheinen übrigens einen bedeutenden Eindruck auf ihn gemacht zu haben; von den vielen und guten Gemälden, welche sich damals in den Mainzer Kirchen befanden, sind es die einzigen, welche er anführt. Heutigen Tags gibt es in der nunmehrigen Pfarrkirche zu St. Stephan keine Bilder mehr, welche der Beschreibung entsprächen. Nicht unmöglich wäre es, dass eine Urkunde des Mainzer Stadtarchivs, welches augenblicklich zum erstenmale wissenschaftlich gesichtet wird, genaueres über Meister und Herkunft berichtete.

Ein interessantes Zeugniss dafür, dass unser Altarbild schon frühzeitig gekannt und geschätzt worden ist und zugleich abermals einen Endtermin bei der Bestimmung seiner Entstehungszeit liefert uns ein Mainzer Druck, die Liviusausgabe des Johann Schöffer von 1505. Dies mit zahlreichen Holzschnitten eines ziemlich schwachen Künstlers illustrirte Buch führt auf zwei Darstellungen (Bl. 286: Antiochus hält Landtag, Bl. 403: Demetrius wird erdrosselt) eine Gestalt vor, die zwar nicht von Angesicht, aber in Stellung und Bewegung und sogar bis in die kleinsten Eigenthümlichkeiten der bizarren Modetracht hinein, dem jungen Mohrenfürsten unserer mittleren Tafel gleicht. Von einem Zufall kann bei einem derartigen Zusammentreffen nicht die Rede sein; es bleibt nur die Wahl, ob man den unbedeutenden Zeichner oder den Hans Baldung für den Nachahmer halten will und gegen das letztere streitet doch alle Wahrscheinlichkeit. Der Zeichner der Liviusillustrationen ist nach der engen Verwandtschaft mit den Holzschnitten der Grüninger'schen Drucke zu schliessen, vielleicht ein Strassburger gewesen [28]. Stand er mit Hans Grün in Verbindung?

Jedenfalls aber haben wir auch hier wieder, wie an diesem merkwürdigen Altarwerk überhaupt, ein sinnenfälliges Beispiel dafür, wie die Kunstströmungen die Handelswege entlang ziehen, wie sich Ausgangs des Mittelalters in Mainz, welches den Güterverkehr zwischen Oberrhein und Maingau vermittelte, oberrheinisch-schwäbische und mainisch-fränkische Kunstbestrebungen kreuzen.

[27]) Der Text fährt fort: »Das beste, was ich sah, war die Steinigung des H. Stephans gemalt von Heinrich Golzius mit der Jahreszahl 1522«. Damit ist jedoch nicht unser Flügelbild gemeint, sondern ein einzelnes selbständiges Gemälde und zwar sehr wahrscheinlich Baldung's Steinigung des hl. Stephanus in Berlin (Kat. 623), welches Bild 1821 als Bestandtheil der Sammlung Solly von der königl. Galerie erworben wurde. Die Benennung »Golzius« beruht auf irriger Deutung des Monogramms. (Vgl. dessen Facsimile S. 21 des Berliner Galeriekatalogs.)

[28]) Vgl. R. Muther, Bücherillustration, S. 91—92 zu 645, sowie Paul Kristeller, Die Strassburger Bücherillustration im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts, in Seemann's Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., VII. Leipzig 1888.

Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika.

Von Dr. **Hugo Graf.**

III.

Westfränkische Bauten des achten Jahrhunderts.

Wenn uns am Schlusse des vorigen Abschnittes aus der Gründungsgeschichte des Klosters Corvey die Aufforderung entgegentrat, den Blick nach Westen zu richten, so ist durch diese einzelne Thatsache, welche an sich schon einen augenfälligen Wegweiser bildet, doch weder allein noch in erster Linie der Anlass gegeben, die Untersuchung nach jener Richtung zu lenken. Dorthin weisen doch die allgemeinen geschichtlichen Zusammenhänge schon deutlich genug, um die Einbeziehung des westfränkischen Kirchenbaues in den Bereich unserer Untersuchung als eine unumgängliche Forderung erkennen zu lassen. Von dorther empfing Deutschland seine staatliche und kirchliche Ordnung. Am Hofe der Merowinger von Chlodwig's Söhnen bis auf Dagobert I. wird die Gesetzgebung der Alemannen und der Bajuwaren aufgezeichnet, mit fränkischen Anschauungen und Einrichtungen durchflochten, wird vorgreifend auch bereits das zu erreichende Ziel kirchlicher Ordnung in fränkischem Sinne festgestellt [1]. Beträchtlich später erst führt Bonifacius mit Karlmann's und Pipin's Unterstützung die kirchliche Organisation des südlichen und mittleren Deutschlands durch. Das Gesetz der Thüringer, Friesen und Sachsen erhält seine Fassung durch Karl den Grossen, und erst im Gefolge der fränkischen Waffen gewinnt das Christenthum unter diesen Stämmen sicheren Boden. Die an die Seite der fränkischen Missionäre tretenden irischen und angelsächsischen Glaubensboten können nur mit Unterstützung des fränkischen Hofes auf Erfolge rechnen, und ihr Werk musste sich der fränkischen Form bequemen. Die Klosterregel des irischen Columban ward bald von der humaneren Regel Benedict's verdrängt, welche nach Deutschland nicht von Italien, sondern von Westen her aus fränkischen Klöstern ihren Weg nahm; ihren siegreichen Fortschritt brachten Pipin, Karl der Grosse und Ludwig der

[1]) Dr. F. W. Rettberg, Kirchengeschichte Deutschlands, Bd. II. 1848, S. 25. 217 ff.

Fromme zum Abschluss, indem sie dieselbe allen Klöstern des gesammten Frankenreichs auferlegten. Unter dem letztgenannten Herrscher war es ein Mönch aus Aquitanien, Benedict von Aniane, der a. 817 im benedictinischen Geiste die verpflichtenden Normen für das Klosterwesen im ganzen Umfange der fränkischen Monarchie aufstellte[2]). Vollkommene Einheit in der Lebensweise und den gottesdienstlichen Gebräuchen war das Ziel, und Benedikt von Aniane wurde von dem Kaiser als Vollstrecker und Hüter der Reform über alle anderen Aebte gesetzt. Von ihrer Durchführung liegen noch Nachrichten aus allen Theilen des Frankenreiches vor, von Kloster Nermoutier an der atlantischen Küste, von der ehrwürdigen Stätte des hl. Martin zu Tours, von St. Denis, Fontanella, Sens, Luxovium, wie von Fulda, Reichenau und St. Gallen; selbst das Stammkloster auf dem Monte Casino blieb davon nicht unberührt[3]). Die Reform aber war westfränkisch nach Ursprung, Geist und Gepräge.

Ueberlegen erscheint in jenen Zeiten der westliche Theil des Frankenreiches auch auf jedem Gebiete geistiger Betriebsamkeit. In Gallien war die von Rom ererbte Cultur nie ganz erloschen wie diesseits des Rheines, wo der Faden erst unter fränkischem Einflusse wieder angeknüpft werden musste. Die Einrichtungen, welche Karl der Grosse traf, um den wissenschaftlichen Studien einen höheren Aufschwung und eine dauernde Grundlage zu geben, wirkten nach Osten hin erst als Anstoss. Sein Schreiben vom Jahre 787 an Abt Baugulf von Fulda mit der Aufforderung zu lebhafterem Betriebe litterarischer Studien ist uns erhalten geblieben; Baugulf sandte alsdann den jungen Einhard an den Hof, wo er namentlich den Unterricht Alcuin's genoss und sich eine vielseitige Gelehrsamkeit erwarb. Baugulf's Nachfolger Ratger verfuhr in gleicher Weise und übergab eine Anzahl junger Mönche an westfränkische Schulen; er sandte den Brun zu Einhard, den Modestus und andere nach Paris zu dem Grammatiker Claudius, den Rhabanus und Hatto nach Tours zu Alcuin[4]). In Rhabanus erstand der »erste deutsche Gelehrte«, der »Schöpfer des deutschen Schulwesens«. Sein Nachfolger in der Leitung der Schule zu Fulda ward der vorgenannte Brun. Im Norden Deutschlands wurde die erste Schule von dem westfränkischen Kloster Corbie aus gegründet; von hier kam Anscharius, der erste magister scholae im deutschen Corvey, der nachmalige Erzbischof von Hamburg und »Apostel des Nordens«.

In den Künsten war es nicht anders; namentlich der Kirchenbau befand sich in Gallien seit der Zeit Constantin's des Grossen in ununterbrochener Uebung; er ward von den merowingischen wie den karolingischen Herrschern mit Eifer und oft in monumentalem Sinne gepflegt. Seit Maurus, der Schüler

---

[2]) Mabillon in der Praefatio zu den Acta SS. Ord. S. Benedicti, Saec. IV. pars I. § IV. S. 62, § VII. S. 145. 146. — A. Neander, Allgem. Gesch. der christl. Religion und Kirche, Bd. IV. 1836, S. 204 ff. — P. J. Nikolai, Der hl. Benedict, Gründer von Aniane und Cornelimünster, 1865, S. 193 ff.

[3]) Nikolai a. a. O. S. 201.

[4]) Catalogus Abbatum Fuldensium bei J. F. Böhmer, Fontes rerum Germ. III. 1853, p. 162.

Benedict's von Nursia, die erste benedictinische Colonie nach Gallien geführt (a. 543) und Columban sich am Westabhange der Vogesen niedergelassen hatte (a. 576), entstanden zahlreiche Klöster auf dem Boden des westlichen Frankenreichs, entwickelte sich dort in den klösterlichen Werkhütten die Praxis der kirchlichen Baukunst und die fortschreitende Einsicht in deren Bedürfnisse, während diesseits des Rheines noch auf lange hin dem christlichen Glaubensboten als Ziel seiner Thätigkeit die Märtyrerkrone in Aussicht stand.

Es musste an diese bekannten Thatsachen der allgemeinen Geschichte wie der Kirchengeschichte erinnert werden, da sie den historischen Hintergrund bilden, welcher nicht ausser Acht gelassen werden kann, ohne dass die Gefahr eines Irrweges näher gerückt wird. Jede geistige Thätigkeit steht im Zusammenhange der allgemeinen Culturzustände, und auch kein kunstgeschichtliches Problem lässt sich aus diesem Zusammenhange ausscheiden und absondern, ohne dass seine Lösung erschwert oder völlig hintangehalten würde; in besonderem Maasse gilt dies von der wenigst freien unter den bildenden Künsten, der Baukunst. Aus jenen allgemeinen Gesichtspunkten nun ergibt sich schon die volle Unwahrscheinlichkeit einer Ansicht, welche die Lernenden an die Stelle der Lehrmeister setzt, indem sie von den Bauhütten eines eben erst dem Christenthum und der höheren Cultur gewonnenen Bodens, von Stellen wie Fulda, Hersfeld und Werden jene kunstgeschichtliche That ausgehen lassen möchte, welche gegenüber einer vorausgegangenen Uebung von Jahrhunderten als ein bedeutsamer Fortschritt erscheint und ihren Stempel den hervorragendsten Schöpfungen des abendländischen Kirchenbaues durch das ganze Mittelalter aufzuprägen vermochte. Einer solchen Meinung kann ohne ausreichende Begründung der Anspruch auf historische Geltung nicht zugestanden werden; die ausreichende Begründung aber ist in Anbetracht der allgemeinen geschichtlichen Zusammenhänge jener Epoche nicht zu gewinnen ohne Untersuchung der gleichzeitigen und älteren Kirchenbaukunst des westlichen Frankenreiches, woher Deutschland so vieles empfing.

Den durch solche Erwägungen vorgezeichneten Weg hat der Verfasser dieser Zeilen bereits in einer früheren Schrift betreten[5]). Er war sich wohl bewusst, dass dieser Versuch auf einem von der kunstgeschichtlichen Forschung noch kaum angebrochenen Boden nicht schon zu dem reichsten und reifsten Ergebnisse führen könne. Aber der wesentliche Inhalt und vieles Thatsächliche der vorgebrachten Anschauungen ward durch die ihnen von anderer Seite entgegengestellten Meinungen nicht erschüttert[6]), und die seither ge-

[5]) Opus francigenum, Stuttgart 1878, Abschnitt II. Die Entstehung der kreuzförmigen Basilika, S. 42 ff.

[6]) Die von O. Mothes in der Romberg'schen »Zeitschrift für Baukunst«, 1878, Nr. 18, Sp. 379 erhobenen Einwände fanden ihre Erledigung in der »Deutschen Bauzeitung« 1879, Nr. 29, Sp. 146 ff. und Nr. 31, Sp. 156 ff. — Die Irrthümer Dehio's sind in den beiden ersten Abschnitten der vorliegenden Arbeit nachgewiesen. — Die jenen Autoren geschuldete Verantwortung, welche meinem Standpunkte beitraten, wie W. v. Lübke, Gesch. der Architektur, 6. Aufl., 1884, S. 411 ff. und F. v. Reber, Kunstgesch. des Mittelalters, 1885, S. 184 ff., durfte wohl bis zu

wonnene Erweiterung und Klärung der eigenen Ansichten bestärkte nur die Ueberzeugung, dass dieser Weg in der That dem geschichtlichen Entwickelungsgange entspricht. Indem wir also unbeirrt unseren Weg innehalten, sei zunächst die Frühepoche des karolingischen Zeitalters ins Auge gefasst.

Während auf deutschem Boden der Plan von St. Gallen um 820 das erste sichere und noch für einen längeren Zeitraum vereinzelte Zeugniss der kreuzförmigen Basilika bildet, erscheint diese Form der Plananlage auf westfränkischem Boden bereits mehr als ein halbes Jahrhundert früher in Anwendung; hiebei kommen Bauwerke in Betracht, welche als unmittelbare Unternehmungen des karolingischen Herrscherhauses oder doch durch dessen besondere Förderung unter den übrigen Werken der Zeit nach ihrem Ansehen wie nach der Art ihrer Ausführung hervorragten und, wie uns bei einigen auch durch die Zeitgenossen bezeugt wird, einen bedeutenden Einfluss auf die gleichzeitige Kirchenbaukunst auf fränkischem Boden ausübten.

Die erste Stelle nimmt der Umbau der Abteikirche von St. Denis bei Paris ein, welchen König Pipin begann und Karl der Grosse im Jahre 775 vollendete. Die Veranlassung des Umbaues scheint ebenso in dem baulichen Zustande wie in den ungenügenden Raumverhältnissen der älteren, von König Dagobert I. a. 629 erbauten Kirche gelegen zu haben. Diese bildete, ohne jedoch anfänglich dazu bestimmt zu sein, die vornehmste Begräbnissstätte der merowingischen Könige. Gleich mehreren seiner Vorfahren hatte Dagobert anfänglich die dem hl. Kreuze und dem hl. Vincentius geweihte Abteikirche zu Paris, nunmehr St. Germain-des-Prés, zu seiner Begräbnissstätte ausersehen [7]; schon kurz darauf, im Jahre 638, änderte er jedoch diese Verfügung zu Gunsten der von ihm erbauten und besonders werth gehaltenen Abteikirche des hl. Dionysius (St. Denis) und seiner Genossen Rusticus und Eleutherius ab [8], welcher letztwilligen Anordnung auch Folge geleistet wurde [9]. Viele seiner Nachfolger schlossen sich seinem Beispiele an, und St. Denis gewann den Vorrang vor St. Germain-des-Prés als Begräbnissstätte des merowingischen Hauses. Auch die ersten Mitglieder des karolingischen Hauses folgten diesem Herkommen. Karl Martell war a. 741 hier bestattet worden; König Pipin bestimmte in seinem Diplom von 768 diese Kirche zu seiner Ruhestätte [10], und ebenso that im folgenden Jahre auch Karl der Grosse [11]. In dieser Wahl

---

dem Zeitpunkte vorbehalten bleiben, wo sich zu den Momenten der Abwehr das Gewicht neuer bestätigender Thatsachen in die Wagschale legen liess.

[7]) Dagobert's Testament von 636 oder 637 s. bei J. Bouillart, Hist. de l'abbaye de S. Germain-des-Prés, Paris 1724. Recueil des pièces justificatives, Nr. IV. p. 459.

[8]) Gesta Domni Dagoberti Regis Francorum, c. 43 bei Duchesne, Hist. Fr. Scriptores coetanei, Paris 1636, I. S. 572 sqq.

[9]) Gesta D. D., c. 44. — cf. Audoeni Vita S. Eligii, lib. I. c. 33. — Sepultus est in eadem s. Dionysii basilica sub arcu in latere dextro.

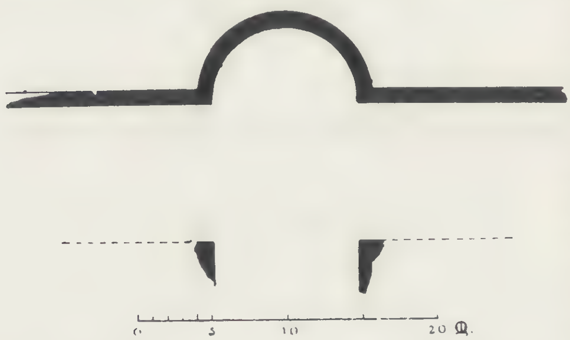
[10]) Félibien, Histoire de St.-Denis, Paris 1706. Preuves, Nr. XLV, p. XXX sq.

[11]) Félibien, Preuves, Nr. XLVII. p. XXXII. — M. Bouquet, Recueil des historiens des Gaules et de la France, t. V. Paris 1744, p. 712 sq. — Böhmer, Regesta Karolorum, p. 6, Nr. 38.

des Ortes zur Begräbnissstätte auch von Seiten der neuen Dynastie lag wohl ein hauptsächlicher Anlass für den in Frage stehenden Umbau.

Ueber die Art des letzteren lassen die auf uns gekommenen Nachrichten im Vereine mit den Ergebnissen neuerer Nachgrabungen keinen Zweifel bestehen, dass durch ihn die Erweiterung der T-förmigen Basilika Dagobert's zur kreuzförmigen Basilika erfolgte. Grabungen, welche Viollet-le-Duc im Jahre 1859 behufs der Anlage einer Gruft für das kaiserliche Haus Napoleon's III. in der Vierung und dem östlichen Theile des bestehenden Gebäudes vornahm, legten Reste des Dagobert'schen Baues bloss, welche ein östliches Querhaus mit einer unmittelbar sich anschliessenden Apsis bezeugen [12].

Eine Krypta besass dieser Bau nicht; die Grabungen ergaben keine Anzeichen für eine solche, welche dem merowingischen Bau zuzuschreiben wäre, und auch in den Nachrichten von Dagobert bis auf König Pipin fehlt jede Erwähnung einer solchen. Die Epoche dieser Bauschichte ist dadurch gesichert, dass sich unmittelbar unter ihrer Sohle zahlreiche Sarkophage fanden, welche nach Form und Inhalt merowingischen Charakter bekunden [13]. Dem



entsprechen auch die alten Nachrichten; nach den Gesta Dagoberti erhielt der Gründer sein Grab in der Apsis zur rechten Seite des Altares und Grabes des hl. Dionysius [14]); ebenso seine Gemahlin Nanthilde [15]), und in der Nähe werden auch die Grabstellen späterer Merowinger sich befunden haben.

Der karolingische Bau wird uns zuerst durch Karl den Grossen selbst bezeugt. In seinem Privileg vom 25. Februar 775 bestätigt er die Schenkung der Villen Luzarcha und Masciacum aus seinem eigenen Besitze an die Kirche des hl. Dionysius, »welche wir von neuem aufgebaut haben und soeben mit grosser Feierlichkeit einweihen liessen« [16]). Dass der Bau bereits von Pipin begonnen wurde, berichtet der Mönch von St. Denis, welcher unter Karl dem

---

[12]) Die Figur nach Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, t. IX, p. 228, Fig. 9. Danach auch G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Taf. 42, Fig. 1.

[13]) Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 229. — Derselbe, L'église impériale de St.-Denis, in der Revue archéologique, N. S., vol. III. 1861, p. 348 sqq. mit Abbildungen.

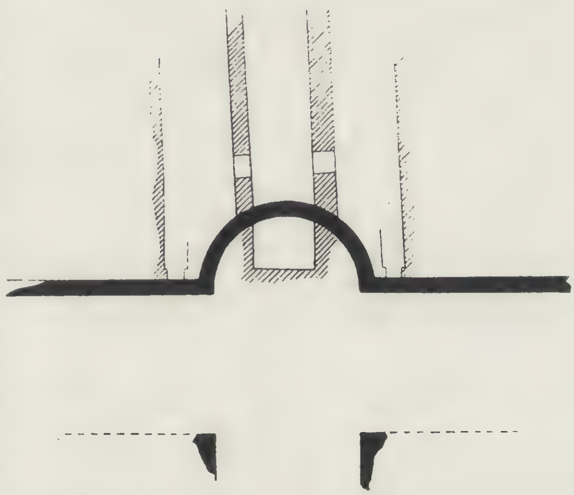
[14]) C. 44; vgl. c. 17.

[15]) Ibid. c. 49.

[16]) D. Félibien, Hist. de l'abbaye royale de St.-Denis en France, Paris 1706, p. 57 und Recueil de pièces justificatives, p. XXXIV, Nr. LI. — ad Ecclesiam S. Dionysii, ubi — nos Christo propitio a novo aedificavimus opere et modo cum magno decore jussimus dedicare. — Böhmer, Regesta Kar. p. 9, Nr. 66.

Kahlen die zwei ersten Bücher »über die Thaten und Wunder des seligen Areopagiten Dionysius und seiner Genossen« schrieb; er erzählt von der Entwendung eines Nagels »während die Werkleute die Kirche erbauten, welche nach Abbruch der älteren von König Pipin begonnen und von seinem Nachfolger Karl stattlicher vollendet wurde.«[17])

Ueber die Gesammtanlage, welche dem 775 geweihten Bau eigen sein mochte, sind bisher ausreichende Untersuchungen nicht angestellt worden. Aeltere Schriftsteller betrachteten in Uebereinstimmung mit der localen Tradition die noch bestehende Krypta oder doch deren mittleren, tonnengewölbten Tract, welcher sich von der Vierung an unter dem östlichen Kreuzarm erstreckt, als einen Rest des karolingischen Gebäudes, der in dem Neubau des Abtes Suger beibehalten ward[18]). Viollet-le-Duc gelangte bei den Grabungen im Jahre 1859 zu dem Ergebnisse, dass die Krypta in den Mauern ihres Mitteltractes und unter dem Paviment des Umganges noch Reste des karolingischen Baues enthält; er legte vier, von der Vierung und der Ostwand des Querschiffes an nach Osten sich erstreckende Mauerzüge bloss, welche drei gangartige parallele Räume zwischen sich einschliessen, eine Disposition, welche auch sonst bei Kryptenanlagen der Frühzeit sich findet[19]).



In Verbindung mit dieser Krypta nimmt Viollet-le-Duc einen entsprechenden Oberbau an; seine Worte sind: »Unter den Karolingern fügte man mit Beibehaltung der Anlage des ursprünglichen Querhauses ein langes Sanctuarium an, welches gleichsam eine zweite, zur Schaustellung der Reliquien geeignete Kirche bildete«[20]). In Bezug auf die Datirung dieser Bautheile gelangte Viollet-le-Duc zu keinem bestimmteren Ansatze, als er in der

[17]) De virtutibus et miraculis Macarii Areopagitae Dionysii sociorumque ejus, lib. I. c. 14. — cum basilicam Sanctorum, diruta priore quae coepta a Pippino Rege augustior a Carolo Regni successore consummata est, opifices architectarentur.

[18]) Vgl. G. D. Whittington, An historical survey of the ecclesiastical antiquities of France. London 1809, p. 23. — Alex. Lenoir, Monumens des arts libéraux, mécan. et industriels de la Fr., Paris 1840. Précis p. 30; Analyse p. 25 sq. ad Pl. XX.

[19]) Die Textillustration nach Viollet-le-Duc, Dictionnaire, IX. p. 228, Fig. 9.

[20]) A. a. O. p. 229; vgl. p. 227.

Bezeichnung »karolingisch« liegt, und seine Ansicht schwankt zwischen dem 9. und 10. Jahrhundert [21]); die Erschöpfung aller Mittel der archäologischen Forschung konnte auch nicht die Aufgabe des Technikers sein; aber es ist der Beachtung werth, dass er, lediglich von architektonischen Gesichtspunkten geleitet, über der Krypta auch einen entsprechenden Oberbau, ein Sanctuarium voraussetzt, somit die Ausgestaltung der T-förmigen Anlage der Kirche Dagobert's zur kreuzförmigen Basilika durch die karolingische Bauthätigkeit.

Wenden wir uns, um die Grundlage einer sicheren Chronologie zu gewinnen, der schriftlichen Ueberlieferung zu, so wird sich in Folgendem zeigen, dass die Nachrichten von der Zeit des Baues an bis auf den Abt Suger diesem Bedürfnisse in ausreichender Weise entgegenkommen.

Die erste Anlage einer Krypta ist der Bauthätigkeit Pipin's zuzuschreiben. Während für den merowingischen Bau eine Krypta nicht nachzuweisen ist, erhalten wir die erste Nachricht von dem Bestande einer solchen in der Erzählung von einem Wunder am Grabe des hl. Dionysius zur Zeit Königs Pipin [22]). Einem Landmanne, der durch Arbeiten in der Tenne den Sonntag entheiligt hatte, war die Gabel, womit er das Getreide warf, unlöslich an der linken Hand haften geblieben. Am nächsten Tage begab er sich nach St. Denis und bat den Bischof Herbert [23]) um Hilfe in seiner Noth. Dieser liess die Gabel beiderseits abschneiden und rief Klosterbrüder herbei, um für den Frevler zu beten. »Gemeinsam traten sie in die Krypta des hl. Dionysius ein und während die Brüder inständig für ihn beteten, streckten sich seine Finger, und die Hand, durch das Verdienst des Heiligen befreit, erlangte den verlorenen Gebrauch vollständig wieder«. Mehr ist uns über Pipin's Bauthätigkeit nicht bezeugt; was wir aus der gleichen Quelle über die Fortsetzung des Werkes durch Karl den Grossen erfahren, deutet auf eine Erweiterung der Kirche [24]), und von ihm selbst erhielten wir die Nachricht, dass er den Bau vollendete und am 25. Februar 775 weihen liess [25]). Weiter berichtet der Verfasser des ersten Buches der Thaten und Wunder des hl. Dionysius, dass sich über der Kirche ein Glockenthurm erhob, sowie dass Abt Fulrad sich der Bauführung mit Eifer angenommen hatte [26]). Im übrigen sind wir, um die Art des Erweiterungsbaues zu ermitteln, auf ein indirectes Schlussverfahren angewiesen.

Den Anknüpfungspunkt gewährt die Thätigkeit des Abtes Hilduin (814 bis 841) zur inneren Ausgestaltung der Kirche. Er erweiterte die Krypta und

---

[21]) A. a. O. t. IV. p. 452; t. II. p. 126.

[22]) De virt. et mir. S. Dionysii, lib. I. c. 6.

[23]) Die Bezeichnung episcopus bezieht sich hier wohl auf die Function eines Klostergeistlichen; vgl. Ducange, glossar. s. v. — Episcopi nomen nonnunquam Presbyteris inditum, qui munia quaedam obibant Episcopalia, praedicationem scilicet, baptismi collationem.

[24]) C. 14. augustius a Carolo — consummata est.

[25]) S. oben S. 14, Anm. 16.

[26]) Lib. I. c. 15. — Basilicae fabrica completa, impositaque turri, in qua signa (ut moris est) penderent, Fulradus venerandus abbas, qui operi magnanimiter institerat — —.

errichtete in ihr einen Altar der hl. Maria, dessen Weihe am 1. November 832 stattfand [27]. Nach Hilduin's eigenem Zeugnisse bildete der der Gottesmutter geweihte Theil den Schluss oder die Haube (caput) der Krypta [28]; der westliche, schon von Pipin angelegte Theil war dem hl. Dionysius geweiht. So gewann die Krypta eine derartige Ausdehnung, dass Ludwig der Fromme in seiner Bestätigungs- und Schenkungsurkunde vom 20. Januar 833 die Bezeichnung ecclesia dafür gebraucht [29]. Von diesem erweiterten Bestande rühren offenbar die durch Viollet-le-Duc blossgelegten karolingischen Fundamente her, welche sich von dem Querhause des Dagobert'schen Baues in einer Länge von etwa 17 m nach Osten erstrecken.

Der Kryptenbau Hilduin's bildete jedoch nur einen Einbau nach Maassgabe des bereits bestehenden Kirchengebäudes in ähnlicher Weise, wie auch die beiden Krypten zu Fulda durch Abt Eigil der im Oberbau schon vollendeten Salvatorkirche erst eingefügt wurden; denn Viollet-le-Duc's Annahme, dass sich über der Krypta ein entsprechender Oberbau, ein Sanctuarium erhob, wird durch die Nachricht über eine fernere Stiftung Hilduin's vollkommen bestätigt. Er errichtete nämlich auch den Altar der hl. Trinität [30], dessen Stellung im östlichen Kreuzarme der Oberkirche sich aus einer Verfügung Karl's des Kahlen und einer Mittheilung des Abtes Suger mit voller Sicherheit erweisen lässt. Am 9. October 870 verfügte Karl der Kahle, dass er hinter dem Altare der hl. Trinität in der Abteikirche von St. Denis bestattet werden solle [31]. Dieser Wunsch wurde sieben Jahre nach seinem 877 erfolgten Tode, nachdem sein Leichnam in Folge besonderer Umstände ein vorläufiges Begräbniss im Kloster Nantua gefunden hatte [32], zur Ausführung ge-

[27]) Félibien fand im Archiv von St. Corneille zu Compiegne ein Bruchstück des Stiftungsbriefes Hilduin's (pièces justif. Nr. LXXV, p. LV sq.), dem wir die Worte entnehmen: idcirco ego non qualem debui nec quantam cupii, sed quam potui criptam ante pedes sanctissimorum martyrum nostrorum ad laudem et gloriam nominis Domini in honore sanctae et intemeratae semperque virginis genetricis Dei Mariae omniumque sanctorum aedificavi.

[28]) Ibidem. — Mariae, cuius nomine et honore post Domini Salvatoris ipsum divinum domicilium in capite est consecratum. — Gewöhnlicher bezeichnet caput, capitium = chevet, den Chorschluss, die Chorhaube des Oberbaues einer Kirche. Cf. Ducange, glossar. s. v.

[29]) Félibien, l. c., pièces justif. Nr. LXXVI. p. LVI sq. — quia vir venerabilis Hilduinus — ecclesiam ante pedes eorundem beatissimorum martyrum ad laudem Dei ac Domini et Redemptoris nostri Jesu Christi in honore sanctae et inviolatae semper Virginis — Mariae — pro nostra, conjugis etiam prolis, ac salute sua perpetua, aedificavit. — Böhmer, Reg. Kar., p. 44, Nr. 435.

[30]) De virt. et mir. S. Dionysii, lib. II. c. 32. — altare, quod Hilduinus Abba insigni admodum opere sanctae Trinitati inter alia, quae multa et praecipua Ecclesiae ornatui contulerat, statuit.

[31]) Altare s. Trinitatis, post quod nos humanis solutum legibus sepeliri optamus s. Félibien, l. c., pièces justif. Nr. C. p. LXXVI. — Böhmer l. c. p. 163, Nr. 1770.

[32]) Félibien, p. 96 sq.

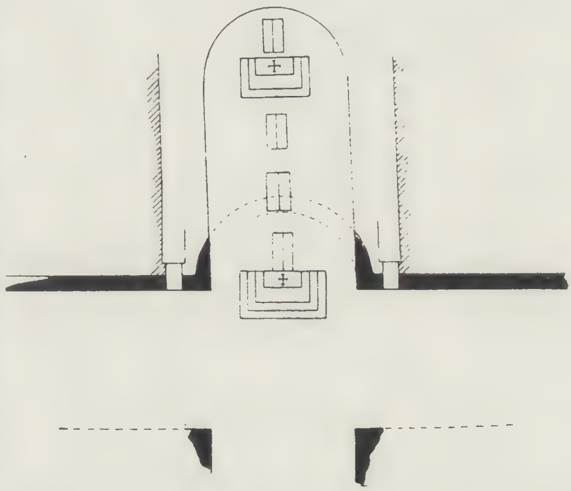
bracht. Seitdem diente dieser Theil des karolingischen Gebäudes noch einer Anzahl von Mitgliedern des karolingischen Hauses wie der folgenden Dynastie als Begräbnissstätte und erhielt daher die Bezeichnung Sepultura regum, wie wir durch Abt Suger erfahren; denn der von Pipin und Karl dem Grossen errichtete Neubau erhielt sich mit den von Abt Hilduin getroffenen inneren Einrichtungen im Wesentlichen unverändert bis zu dem Zeitpunkt, als Suger durch seinen im Jahre 1137 begonnenen Umbau das erste glänzende Beispiel jener Stilweise schuf[33]), in welcher die Entwickelung der mittelalterlichen Baukunst ihren Höhepunkt und ihren abschliessenden künstlerischen Typus gewann. Die Nachricht, welche dies verbürgt, findet sich in der von Suger verfassten Lebensbeschreibung Ludwig's des Dicken[34]). Zu wiederholten Malen hatte der König dem Abte seinen Wunsch zu erkennen gegeben, dereinst an einer Stelle zwischen dem Altare der hl. Trinität und demjenigen der Märtyrer (St. Dionysius und seiner Genossen) begraben zu werden. Als nach seinem Tode im Jahre 1137 nun Suger in Gemeinschaft mit dem Prior Hervaeus die geeignete Stelle »vor dem Altare der Trinität suchte, entgegengesetzt dem Grabe Karl's des Kahlen, so dass der Altar dazwischen stände, konnte

[33]) Die Annahme Viollet-le-Duc's, Revue archéol. 1861, p. 302, von einer Zerstörung der Kirche durch die Normannen und einem Neubau auf ihren Ruinen zu Beginn des 11. Jahrhunderts darf als ein Irrthum bezeichnet werden, den er wohl von Alex. Lenoir, Monumens etc., Analyse, p. 25, übernahm. Weder die Chroniken von St. Denis, noch die Annalen, aus welchen das Chronicon de gestis Normannorum in Francia, M. G. h. I. p. 532 sqq. abgeleitet ist, noch die Autoren der Ortsgeschichte, wie Doublet und Félibien, wissen von einer Zerstörung der Kirche, und der Verfasser des III. Buches der Thaten und Wunder des hl. Dionysius, welcher gegen Ende des 9. Jahrhunderts schrieb, widmet der Thatsache, dass das Kloster St. Denis von einer Zerstörung durch die Normannen verschont blieb, ein eigenes Capitel, lib. III. c. 2, de Monasterio beati Dionysii a Nortmannis remanente illaeso. Dem entspricht auch die fortgesetzte Benützung der Kirche als königliche Gruftkirche; im Jahre 895 unternahmen die Normannen ihren letzten Zug an der Seine aufwärts, aber die Kirche blieb unbeschädigt, denn a. 898 ward König Odo in ihr bestattet, wie seine Vorgänger Ludwig III. a. 882, Karl der Kahle und Karlmann a. 884. Demgemäss zählt Doublet, Hist. de l'abb. de St. Denis, p. 205, den Bau Pipins als zweiten, Karls des Gr. Erweiterungsbau als dritten Bau der Kirche, als vierten aber den Neubau Sugers, p. 238. Viollet-le-Duc selbst bemerkt, dass der von ihm angenommene Neubau vom Anfang des 11. Jahrhunderts von keinem Schriftsteller bezeugt werde. Die einzigen Anzeichen, auf welche er sich beruft, bestehen in niedrigen Blendarcaden mit roh sculpirten Säulchen an den Innen- und Aussenseiten des Mitteltraktes der Krypta. Sie genügen doch wohl nicht, um einen Neubau der Kirche zu bezeugen. Wohl aber mochte der Aufschwung, welchen das Kloster zu Anfang des 11. Jahrhunderts nahm, als die Könige Hugo Capet und Robert ihm neue Sorgfalt zuwandten, seinen Besitzstand wieder herstellten und es dem Cluniacenserorden zur Reform übergaben, einige Reparaturen an der Kirche und eine Vermehrung ihres künstlerischen Schmuckes im Gefolge haben. s. Félibien, p. 115 sqq.

[34]) Vita Ludovici Grossi Regis, c. 32. Lecoy de la Marche, Oeuvres complètes de Suger. Paris 1876, p. 148 sq.

diese Absicht nicht ausgeführt werden, da die Stelle bereits durch das Grab Karlmann's, Königs der Franken, eingenommen war, und weder Recht noch Sitte es gestattet, die Königsleichen von ihrer Stelle zu entfernen«[35]). Doch fand sich näher bei dem Altare der hl. Märtyrer eine Stelle, welche dem ungewöhnlichen Körpermaasse des Königs entsprach, so dass der Wunsch des Verstorbenen in der Hauptsache zur Erfüllung gebracht werden konnte.

Aus der Mittheilung des Abtes Suger erhellt die Situation des von Hilduin errichteten Altares der hl. Trinität vollkommen; er stand im Oberbau der Kirche und zwar östlich von dem Altare des hl. Dionysius, denn nur so kann der, beide Altäre trennende Zwischenraum zugleich vor dem Trinitätsaltare gedacht werden[36]). Erwägen wir ferner, dass zunächst hinter dem Altare und Grabe des hl. Dionysius das Grab Ludwigs des Dicken, hinter diesem das Grab des Königs Karlmann, hinter diesem der Trinitätsaltar mit dem zu seiner Bedienung erforderlichen freien Raum, endlich hinter diesem Altare das Grab Karl's des Kahlen den nöthigen Platz fanden, so kann nur geschlossen werden, dass schon zur Zeit der Errichtung des Trinitätsaltares durch Hilduin eine beträchtliche Verlängerung



des Oberbaues der Kirche über die Apsis und das Querhaus des Dagobert-

[35]) Diese Pietät des Abtes bildete wohl den hauptsächlichen Beweggrund dafür, dass er bei dem im Jahre 1140 begonnenen Neubau der Osttheile der Kirche seiner eigenen Aussage gemäss die überkommene Disposition des Sanctuariums, der Krypta, wie auch der Kreuzflügel als Grundlage festhielt, so dass in dem heute bestehenden Gebäude immer noch einige Grundlinien des Dagobert'schen und des karolingischen Baues erhalten sind; vgl. Suger's Libellus alter de consecratione ecclesiae S. Dionysii, c. IV. bei Lecoy de la Marche, a. a. O. p. 225 sq. Die Königsgräber der Sepultur, d. h. des östlichen Kreuzarmes, blieben im Bau Suger's an ihren ursprünglichen Stellen erhalten; seine Angaben über ihre Situation, die sich zudem noch auf den Bestand vor 1140, also auf den karolingischen Bau beziehen, sind für uns um so werthvoller, als bei den Bauvornahmen unter Ludwig dem Heiligen nicht mehr dieselbe Pietät waltete; nach der »kleinen Chronik« von St. Denis (Félibien, p. CCIII sq.) wurde im Jahre 1263 eine ganze Reihe von Königsgräbern, darunter auch dasjenige Ludwigs des Dicken, dislocirt.

[36]) Diese Situation ist übrigens auch von den älteren Geschichtschreibern des Klosters St. Denis bezeugt; s. Doublet, p. 224 und weiterhin; Félibien, p. 174; 432 und weiterhin.

schen Baues vorhanden gewesen sein muss, wie dies in vorstehender Figur angedeutet ist.

Die Umwandlung der T-förmigen zur kreuzförmigen Basilika war also damals bereits vollzogen und es kann auch kein Zweifel walten, wem diese Erweiterung der Plananlage zuzuschreiben ist; sie erfolgte jedenfalls vor Hilduin's Amtsantritt; ihm legen die Nachrichten nur die Erweiterung der Krypta und die Stiftung des Trinitätsaltares bei; ebenso wenig ist aber auch eine Veränderung, eine Bauvornahme überhaupt aus dem Zeitraume von der Weihe im Jahre 775 bis zu Hilduin's Amtsantritt (814) bezeugt, und der Mangel einer solchen Nachricht ist in diesem Falle nicht als eine zufällige Lücke der Ueberlieferung, sondern als Ausdruck der thatsächlichen Lage zu betrachten. Hatten doch erst Pipin und Karl der Grosse der Kirche mit königlichem Aufwande eine neue Gestalt ertheilt, welche als eine Erweiterung bezeichnet wird. Das erhöhte Raumbedürfniss, welches hiezu den Anlass gab, erfuhr aber in der nächsten Folgezeit keine Steigerung. Gegen Ende des Jahrhunderts trat St. Denis aus seiner bevorzugten Stellung zum Hofe zurück. Die Stadt Paris gab ihren Rang als Mittelpunkt der fränkischen Monarchie an Aachen ab und damit ward auch die nahegelegene Reichsabtei der Beachtung und Munificenz des Hofes ferner gerückt. Selbst Karl's des Grossen Verfügung vom Jahre 769, hier begraben zu werden, gerieth in Vergessenheit; als er starb, hatte seine Familie und seine Umgebung keine Kenntniss von ihr und die Ausführung unterblieb[37]). Dies Verhältniss erfuhr auch unter Ludwig dem Frommen zunächst keine Aenderung; er hatte seine Jugend zumeist in Aquitanien verbracht und wählte nach Karls Tode ebenfalls Aachen zu seinem ständigen Herrschersitze; manches andere fränkische, insbesondere austrasische Kloster lag seinem Interesse und seiner Fürsorge näher als die vornehmste der altfränkischen Reichsabteien. Zu diesem Rückgange der vordem glanzvollen äusseren Stellung trat nun, da das Auge der um die Reinheit und Strenge der klösterlichen Zucht so besorgten Herrscher nicht mehr unmittelbar auf dieser Stätte ruhte, auch eine Erschlaffung der inneren Zustände[38]). Ludwig sah sich daher veranlasst, im Jahre 817 die Aebte Benedict von Aniane und Arnulf von Nermoutier zur Vornahme einer Reform nach St. Denis zu senden[39]).

Die dargelegten Verhältnisse sind derart, dass Pipin's und Karls des Grossen Bauthätigkeit an der Kirche auf ein Bedürfniss berechnet erscheint, welches in der nächsten Folgezeit eher eine Abminderung als eine Steigerung erfuhr, so dass zu neuen Bauvornahmen ein Anlass nicht gegeben war, wie von solchen auch keine Nachricht vorliegt. Es darf daher angenommen werden, dass Abt Hilduin das Gebäude in der Gestalt vorfand, in welcher es a. 775 die Weihe erhalten hatte: nach Massgabe dieses Bestandes führte er

---

[37]) Selbst Einhard berichtet irrthümlich, Karl habe keine Bestimmung über den Ort seines Begräbnisses getroffen. Vita Caroli, c. 31.

[38]) Félibien, p. 66.

[39]) Wie er selbst in einem Diplom für St. Denis vom 26. August 832 in Erinnerung bringt. s. Félibien, pièces justif. Nr. LXXIV, p. LIII sqq.

seine eigenen Vornahmen aus, die Erweiterung der Krypta und die Errichtung des Trinitätsaltars im östlichen Kreuzarme, deren Voraussetzung die kreuzförmige Gestalt des Oberbaues bildet. Diese war der Kirche durch den Erweiterungsbau Karl's des Grossen ertheilt worden. — Erst durch die Theilung des Frankenreiches gewann Paris den Rang einer königlichen Residenz wieder und Karl der Kahle gab dem Sanctuarium der Abteikirche von St. Denis die Bestimmung als königliche Sepultur zurück, entsprechend der Absicht, welche wohl schon dem Erweiterungsbau Karl's des Grossen zu Grunde gelegen hatte.

In dem eben betrachteten Falle entstand die kreuzförmige Basilika durch Anfügung eines östlichen Kreuzarmes an den T-förmigen Plan; als ursprüngliche Conception treffen wir sie bald darauf an der Abteikirche eines hervorragenden Benedictinerklosters im südlichen Frankreich, zu Aniane in der Nähe von Montpellier. Es handelt sich um jene Gründung, von welcher die Reform des Benedictinerordens unter Karl dem Grossen und Ludwig dem Frommen im gesammten Frankenreiche ihren Ausgang nahm.

Der Stifter Witiza, aus dem westgothischen Geschlechte der Grafen von Maguelonne, hatte seine Erziehung am Hofe Pipin's erhalten; er widmete sich dem Waffendienste, bis ihn im Jahre 774 eine Katastrophe des Kriegslebens bestimmte, die Waffen mit dem Mönchsgewande zu vertauschen. Unter dem Namen Benedict, welchen er von nun an führte, eignete er sich in der Benedictinerabtei St. Seine (St. Sequanus) in Burgund die Regeln des klösterlichen Lebens an. Im Jahre 779 gründete er auf heimathlichem Boden am Flüsschen Anianus ein Kloster, dessen bescheidene Verhältnisse jedoch bald dem Zuzuge, welchen sein wachsender Ruf bewirkte, nicht mehr genügten. Die ihm von Herzogen und Grafen Aquitaniens zufliessende Unterstützung setzte ihn in den Stand, im Jahre 782 an einem nahegelegenen geräumigeren Platze ein neues Kloster mit einer sehr stattlichen Kirche zu erbauen, welche dem hl. Salvator und der hl. Trinität geweiht wurde[40]. Während jene erste Gründung als ein Dürftigkeitsbau erscheint, dessen Constructionen von Holz errichtet und mit Stroh gedeckt waren und dessen kirchlicher Apparat aus Geräthen und Gefässen von Holz, Glas und Zinn bestand, muss die neue Anlage nach ihren Maassverhältnissen und ihrer Ausführung zu den monumentalen Unternehmungen der Zeit gerechnet werden, an welchen sich Karl der Grosse fördernd betheiligte[41]. Es wird die Grösse der Kirche hervorgehoben und ihre Ausstattung mit kostbarem und kunstvoll gearbeitetem Geräthe geschildert[42]. Sie enthielt sieben geschmiedete, mit Lilien und Knäufen gezierte siebenarmige Leuchter nach dem Vorbilde des salomonischen; vor dem Altare der Trinität hingen sieben gegossene Lampen von wunderbarer Arbeit;

---

[40]) Vita S. Benedicti Abbatis Anianensis, von seinem Schüler Ardo (Smaragdus) geschrieben; c. 26. s. Acta SS. O. S. B., saec. IV. pars I. p. 183 sqq.

[41]) Vita, c. 25. — nunc opitulante Christo, ex praecepto Caroli quibus modis aliud in eodem loco Coenobium aedificaverit evidenti ratione pandamus. — vgl. den Codex regius seu Anianensis des Chronicon Moissiac. ad ann. 782. — ex praecepto supradicti regis Caroli monasterium aedificavit etc. — Pertz, Scr. I. p. 297, Anm. c.

[42]) Vita, c. 26.

im Chore hing eine grosse silberne Lichtkrone; zum Altardienste wurden silberne Kelche und kostbare Gewänder beschafft. Die Hallen des Kreuzganges ruhten auf einer grossen Zahl von Marmorsäulen, und alle Gebäude waren mit Ziegeln gedeckt. Nach Errichtung der neuen Klostergebäude begab sich Benedict an den Hof, um für seine Gründung die Immunität zu erwirken, welche ihm von Karl am 27. Juli 792 unter Beifügung eines ansehnlichen Geldgeschenkes verliehen wurde[43]). Zu jener Zeit war also wohl die Abteikirche zu Aniane vollendet; aus einem späteren Berichte erfahren wir, dass bei der Weihe ein Bischof von Köln anwesend war, wobei wohl nur an Hildebold (785—819) gedacht werden kann, dem die Gründung des alten Domes zugeschrieben wird; der gleichen Quelle verdanken wir auch die wichtige Nachricht, dass die Abteikirche zu Aniane in ihrer Bauanlage die Kreuzform enthielt: »Auch liegt die Figur des hl. Kreuzes vor, welche die Kirche des hl. Salvator seiner Zeit durch ihren Bau zur Erscheinung brachte, den Christgläubigen bekundend, dass das Kreuz im Geiste zu tragen sei, welches Gott, der Erlöser, körperlich zu seiner Kreuzigung schleppte«[44]). Ob die symbolische Beziehung, in welche der Berichterstatter die Gestalt des Baues setzt, nur seiner eigenen Phantasie angehört, wie allerdings seine Ausdrucksweise nahezulegen scheint, oder ob dieselbe schon bei der Entstehung des Baues maassgebend war, muss dahingestellt bleiben. Der weitere Umstand, dass von der Salvatorkirche nur die kreuzförmige Gestalt angezeigt wird, veranlasst zu einer Bemerkung, welche auch für einige später zu erwähnende Fälle nicht ausser Acht gelassen werden darf. Wenn von der Haupt- oder Abteikirche eines benedictinischen Klosters in den alten Nachrichten lediglich die kreuzförmige Anlage erwähnt wird, so ist damit nur die charakteristisch hervortretende, dominirende Form bezeichnet, und es darf keineswegs an eine einschiffige, rein kreuzförmige Anlage ohne Antheil des basilikalen Schemas gedacht werden; dies würde sich ebenso wenig mit den gottesdienstlichen Anforderungen, als mit der architektonischen Ueberlieferung der Benedictiner vereinigen lassen. Die Einwirkung auf die Laienwelt durch Predigt und Cultus lag von Anfang im Wesen des Ordens; Benedict von Nursia gab selbst das Beispiel[45]), und die Verse, welche im Plane von St. Gallen an der Westseite der Abteikirche eingeschrieben sind:

Omnibus ad sanctum turbis patet haec via templum
Quo sua vota ferant unde hilares redeant

---

[43]) Vita, c. 27. — Bouquet, Recueil des historiens, V. p. 751. — Böhmer, Regesta Kar., p. 17, Nr. 144.

[44]) Sermo in app. ad Vitam S. Benedicti abb. Anian., Acta SS. O. S. B., saec. IV. pars I. p. 214. —. Adest etiam dominicae Crucis figura, quam in suo tempore sancti Salvatoris aula per sui fabricam depinxit, monstrans fidelibus Christi crucem spiritualiter esse gestandam, quam Deus Salvator crucifigendus sibi corporaliter bajulavit.

[45]) Gregor. Magn. in der Vita S. Benedicti abb., Dialog. lib. II. c. VIII. s. 17. — commorantem circumquaque multitudinem praedicatione continua ad fidem vocavit.

und

Adveniens aditum populus hic cunctus habebit —

drücken den Grundsatz aus. Den hieraus entspringenden Bedürfnissen, wie auch dem Erfordernisse der Absonderung der Mönche kommt die geräumigere Anlage der Basilika weit mehr entgegen als die einschiffige Kreuzform. Anderen Ortes wiesen wir bereits darauf hin [46]), dass die römische Basilika mit und ohne Querraum das Planschema bildete, dessen sich die Benedictiner ursprünglich und bei wiederholten Neubauten an ihrem Stammsitze auf dem Monte Casino wie in dessen Umgebung für grössere Kirchenbauten bedienten und welches sie als heimathliche Ueberlieferung bei ihrer Niederlassung in Gallien und ihrer frühesten Ausbreitung mit sich führten. Der Benedictinerorden darf geradezu als der eigentliche vermittelnde Träger dieser Form betrachtet werden, deren allgemeine Aufnahme in den nördlicheren Gegenden des Abendlandes weit mehr seiner Wirksamkeit als den unmittelbaren Beziehungen zu Rom zuzuschreiben ist. Das Aufgeben dieser Form zu Gunsten der reinen Kreuzform, selbst für den kurzen Zeitraum, der unserer Untersuchung unterliegt, würde eine Anomalie bilden, die sich ebenso wenig erklären, wie thatsächlich erweisen liesse, während die fortdauernde Anwendung der basilikalen Plananlage durch eine Reihe hervorragender Beispiele bezeugt wird. So erbaute Dagobert, wie wir sahen, die Abteikirche zu St. Denis im Jahre 629 in Form der Basilika mit östlicher Queranlage; die Basilika ohne Queranlage bildete die Grundform der Abteikirche zu Fulda bis auf Ratger's eigenthümlichen Erweiterungsbau; Benedict von Aniane selbst wandte sie für die Hauptkirche eines kleinen Klosters an, welches er im Jahre 815 auf deutschem Boden errichtete [47]), und sie bildete, sei es mit, sei es ohne Querraum, wie wir weiter oben schon wahrnahmen, die vorwaltende Form in Deutschland während des 9. Jahrhunderts; im Plane von St. Gallen beansprucht sie in Verbindung mit der Kreuzform einen wesentlichen Antheil. Alle diese Umstände beweisen, wie fest diese Bauform in der architektonischen Ueberlieferung der Benedictiner wurzelte. Dieser Gesichtspunkt wird festgehalten werden müssen, um zum Verständnisse der Nachricht über die Salvatorkirche zu Aniane zu gelangen. Noch späterhin im höheren Mittelalter begegnen wir derselben knappen Ausdrucksweise, welche, den Theil für das Ganze setzend, lediglich die Kreuzform erwähnt, wo die kreuzförmige Basilika vorliegt; so wird in der gegen Mitte des 11. Jahrhunderts verfassten »alten Chronik« des Benedictinerklosters St. Benigne zu Dijon über die von Abt Wilhelm, dem Lombarden, von 1001 bis 1015 erbaute Abteikirche berichtet, dass sie in Kreuzform erbaut sei, obgleich an anderen Stellen von den Seitenschiffen und den 121 Säulen die Rede ist, welche sie stützten [48]); sie war eine kreuz-

---

[46]) Opus francigenum, S. 54 ff., Taf. VII, Fig. 4—6.

[47]) Diese Thatsache wird demnächst noch näher in Betracht zu ziehen sein.

[48]) Vetus Chronicon abb. S. Benigni Divion. bei L. d'Achery, Spicilegium, 2. ed. Paris 1665, tom. I. p. 437. — ad instar crucis aedificata.

förmige Basilika mit doppelten Seitenschiffen[49]; von der Benedictiner-Abteikirche auf dem St. Michaelsberge in Bamberg, welche von dem hl. Otto, Bischof von Bamberg, a. 1117 ff. erbaut ward und in ihren ältesten Bestandtheilen die ursprüngliche Anlage als kreuzförmige Pfeilerbasilika bekundet, berichtet Ebo, Otto's Biograph, lediglich, dass sie in Kreuzform erbaut worden sei[50]. In gleichem Sinne ist also wohl auch die Nachricht über die Gestalt der Abteikirche von Aniane zu verstehen.

Die eben erörterte Thatsache ist in dem Gange unserer Untersuchung von hervorragender Bedeutung; wir stehen an der Stätte, von welcher die grosse reformatorische Bewegung ausging, die durch das Aachener Capitulare vom Jahre 817 für das gesammte fränkische Klosterwesen Kraft gewann. Wie die Stellung des Gründers von Aniane sich zur Höhe des maassgebenden Einflusses auf das Klosterwesen im ganzen Umfange der fränkischen Monarchie erhob, so musste auch sein Klosterbau an Ansehen und vorbildlicher Geltung gewinnen. In diesem Sinne schreibt daher sein Biograph Ardo: »Jeder, der diese Lebensbeschreibung lesen oder hören will, möge erkennen, dass dieses das Haupt aller Klöster ist, nicht nur derer, welche auf dem Boden Gothiens errichtet wurden, sondern auch jener, welche in anderen Gegenden zu jener Zeit und seither nach seinem Beispiele erbaut und mit seinen Schätzen bereichert worden sind«[51]. Ludwig der Fromme wandte bereits als König von Aquitanien dem Abte Benedict seine besondere Gunst zu und unterstellte seiner Aufsicht und reformirenden Thätigkeit alle Klöster Gothiens und Aquitaniens[52]. Damals schon breitete sich aber Benedicts Ruf und Einfluss über die Grenzen Aquitaniens aus und Männer wie Alcuin, Abt von St. Martin zu Tours, Bischof Theodulf von Orleans, Erzbischof Leidrad von Lyon erbaten sich seine Mitwirkung zur Gründung oder Reform von Klöstern; eine gleiche Wirksamkeit erstreckte sich auch nach der Auvergne, nach den Diöcesen Bourges und Poitiers[53]. Alle diese Klöster wurden mit einer kleineren oder grösseren Zahl, zwölf oder zwanzig oder auch vierzig Mönchen aus Aniane unter einem bewährten Leiter oder auch Abte besetzt, welche den Stamm bildeten, an den sich, öfters rasch, eine grössere Zahl anschloss. Diese häufige Abgabe von geschulten Brüdern aus dem Mutterkloster bezeugt dessen eigene hohe Frequenz, welche über dreihundert betrug; ja Benedict sah sich durch den Andrang veranlasst, ein Gebäude aufzuführen, welches tausend Personen und darüber aufnehmen konnte[54].

---

[49] Dom. Plancher, Hist. génér. et partic. de Bourgogne, Dijon 1739, t. I. p. 488 sq.

[50] Vita S. Ottonis, lib. I. c. 22. — perfecto iam templo —, quod in modum crucis, ut cernitur, constructoris sui praecepto aedificatum est. s. M. G. h. Scr. XII. p. 838. Ebo schrieb um 1150.

[51] Vita, c. 27. — cunctorum hoc esse caput coenobiorum, non solum quae Gothiae in partibus constructa esse videntur, verum etiam illorum, quae aliis in regionibus ea tempestate et deinceps per hujus exempla aedificata —.

[52] Vita, c. 40

[53] Vita, c. 36. 43. 45. 46.

[54] Vita, c. 34. — vgl. c. 57.

Als Ludwig der Fromme den Kaiserthron bestiegen hatte, berief er Benedict von Aniane in seine Nähe, um sich seiner neben dem Kanzler Helisazar als hauptsächlichen Rathgebers zu bedienen; er übergab ihm zunächst die Abtei Maurmünster im Elsass; da sich dieser Ort jedoch für einen unmittelbaren Verkehr zu entlegen erwies, gründete Benedict auf Wunsch des Kaisers in der Nähe von Aachen im Jahre 815 das Kloster Inda, später Kornelimünster genannt, welches von nun an bis zu seinem Tode im Jahre 821 seinen Wohnsitz bildete [55]. Von hier aus entfaltete Benedict eine gleiche Wirksamkeit wie früher in Aquitanien, nur in weit ausgedehnterem Umfange; in kaiserlichem Auftrage entwarf er das Statut über das Mönchswesen, welches den im Jahre 817 zur Synode nach Aachen berufenen Aebten aus dem ganzen Reiche als gemeinsame verbindliche Regel auferlegt wurde; zur Leitung und Durchführung des Reformwerkes ward er allen anderen Aebten vorgesetzt, sein Kloster Inda aber zu einer Musteranstalt eingerichtet, wo die aus verschiedenen Theilen des Reiches herbeikommenden Mönche Beispiel und Rath finden konnten [56]. Die Einzelheiten seiner Wirksamkeit auszuführen kommt der Kirchengeschichte zu; das Endurtheil über dieselbe liegt in den Worten, welche die Mönche von Inda unmittelbar nach seinem Tode (11. Februar 821) in einem Schreiben an seinen Schüler und Biographen Ardo zu Aniane richteten: »Benedictus ist es, durch welchen Christus, der Herr, im ganzen Frankenreiche die Regel des hl. Benedict wieder herstellte« [57].

Kein Abt im Abendlande hatte vor Benedict von Aniane eine ähnliche Stellung eingenommen; sie wurzelte vor allem in dem vom kaiserlichen Hofe ausgehenden Gedanken der Hebung und Zusammenfassung des benedictinischen Lebens nach den Grundsätzen und unter der lebendigen Einwirkung einer hervorragenden Persönlichkeit; es ist derselbe Gedanke, welcher nach den Katastrophen und der Zerrüttung des Klosterwesens am Ende des 9. und im früheren Laufe des 10. Jahrhunderts einer neuen Reformbewegung zu Grunde gelegt wurde, welche von dem burgundischen Kloster Cluny ausging und durch eine noch strengere Organisation zu den bedeutendsten Erfolgen auf den Gebieten klösterlichen Lebens, geistiger Cultur, künstlerischen Schaffens, wie auch politischer Machtstellung des Ordens führte [58]. Wie es aber eine in der Geschichte der frühmittelalterlichen Baukunst mehr und mehr zur Anerkennung gelangende Thatsache ist, dass der cluniacensische Geist sich frühzeitig auch in bestimmten kirchlichen Bauformen ausprägte, welche vom Mutterkloster aus ihren Weg zu den Tochteranstalten und selbst zu den Bauhütten des Stifts- und Weltclerus nahmen, so darf auch angenommen werden, dass die von Aniane ausgegangene Reformbewegung von Folgen auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst begleitet war. Der Biograph Benedicts bestätigt dies ausdrücklich in der oben schon angeführten Aeusserung, dass nach dem

[55]) Vita, c. 47; 48.

[56]) Vita, c. 50; cf. c. 40; 48.

[57]) Vita, c. 57.

[58]) Mabillon, Annales O. S. B. II. p. 433 leitet die Cluniacenser-Regel von einer unmittelbaren Wiederaufnahme der Institutionen Benedicts von Aniane her.

Vorbilde von Aniane nicht bloss in Gothien, sondern auch in anderen Gegenden Klöster erbaut wurden. Die maassgebende Stellung Benedict's im fränkischen Klosterwesen verlieh auch der von ihm gewählten Gestalt seiner Abteikirche zu Aniane, die uns als kreuzförmig, d. h. als kreuzförmige Basilika bezeugt ist, eine vorbildliche Geltung und beförderte die Aufnahme und Verbreitung dieser Form in anderen Gegenden des fränkischen Reiches.

Ehe wir aus dieser Betrachtung die letzte Consequenz ziehen, sind noch einige weitere Fälle einer kurzen Erwägung zu würdigen. Zu den glänzendsten Kirchenbauten, welche unter Karl's des Grossen unmittelbarer Betheiligung entstanden, ist die Abteikirche des Klosters Centula (auch Centulum, später St. Riquier genannt) bei Amiens zu rechnen. Der Neubau wurde nach Niederlegung der älteren, kleineren Abteikirche im Jahre 793 begonnen, nachdem Karls Schwiegersohn Angilbert daselbst die Abtswürde erhalten hatte. Die Mittel spendete Karl aus seinem eigenen Schatze in so reichem Maasse, dass ein Bauwerk entstand, welches an Sorgfalt der Ausführung und Glanz der Ausstattung alle Kirchen jener Zeit übertraf[59]. Wir haben an einem anderen Orte bereits unsere Auffassung der ziemlich ausführlichen Nachrichten über diesen Bau dargelegt, an der wir in jeder wesentlichen Beziehung festhalten[60], und erinnern hier nur an die Hauptgesichtspunkte.

Ueber die Gestalt des Gebäudes gibt der Chronist Hariulf einen theilweisen Aufschluss[61], indem er die mittleren Räume in der Längsachse nach ihrer Aufeinanderfolge von Osten nach Westen aufführt. Auf das Sanctuarium[62] folgte der grosse Ostthurm, sodann das Schiff[63] und sodann der dem Ostthurme ähnliche Westthurm. Die Stellung des Ostthurmes zwischen Sanctuarium und Schiff kennzeichnet ihn als Vierungsthurm, wodurch die kreuzförmige Anlage der Kirche in ihren östlichen Theilen angedeutet erscheint; ob die Ausdrücke in aquilonali parte und in australi parte, deren sich Angilbert's Biograph Anscherus zur Angabe der Stellung zweier Altäre bedient[64],

[59]) Die Nachrichten finden sich insbesondere in dem Liber gestorum Centulensis Ecclesiae, welches der Mönch Hariulf von Centula um 1080 bis gegen 1097 schrieb; s. d'Achery, Spicileg. tom. IV. p. 419 sqq.; auszugsweise auch bei Mabillon, Acta SS. O. S. B. saec. IV. pars I. Paris 1677, p. 108 sqq. — Hariulf benützte zur Beschreibung einen von Angilbert selbst herrührenden Weihebericht, hatte aber auch den karolingischen Bau noch vor Augen, welcher zwar um 880 von der Brandfackel der Normannen gelitten hatte, aber in Folge seiner äusserst soliden Bauweise aufrecht und in fortgesetztem Gebrauche blieb, bis er bei unvorsichtiger Einleitung eines beabsichtigten Neubaues des schadhaften Westthurmes unter Abt Gervinus II. (1074—1096) einstürzte. — Reichliche Notizen gibt auch Abt Anscherus von Centula in seiner um 1110 geschriebenen Vita S. Angilberti ebenfalls mit Benützung des Angilbert'schen Weiheberichtes, aber auch der Chronik Hariulfs, welche den Vorzug verdient; s. Mabillon, l. c. p. 123 sqq.

[60]) Opus francig., p. 104—112.

[61]) Lib. II. c. 7.

[62]) Cancellum.

[63]) Vestibulum.

[64]) Vita S. Angilberti, c. 7.

die Seitenschiffe oder die Kreuzflügel bezeichnen, ist nicht mit Sicherheit zu ermessen. Belangreich sind die Aufschlüsse beider Autoren über die Widmung und Stellung von fünf unter den elf Altären, welche die Kirche nach Angilbert's Weihebericht[65]) besass; es ergibt sich hiebei eine höchst bemerkenswerthe Analogie zu dem Plane von St. Gallen[66]). In dem erhöhten Sanctuarium befand sich das Grab des hl. Richarius, des Gründers des Klosters, zu Füssen des Grabes der diesem Heiligen geweihte Altar, welcher auch Reliquien der hl. Maria enthielt; zu Häupten des Grabes stand der Altar des hl. Petrus, der auch Reliquien der hh. Paulus und Clemens barg[67]). In ähnlicher Weise finden wir im Plane von St. Gallen zwei Altäre im Sanctuarium und zwischen beiden das Grab des Gründers des Klosters, des hl. Gallus; unmittelbar vor dem Grabe und mit demselben in Verbindung steht der Altar, welcher diesem Heiligen und der hl. Maria geweiht ist; weiter östlich, in der Apsis der Altar des hl. Paulus. In Centula waren vor dem Altare des hl. Richarius sechs Säulen mit Schmuck von Kupfer, Silber und Gold errichtet, welche einen Balken von gleicher Beschaffenheit trugen[68]); das Gleiche wird von St. Gallen mit Bezug auf den Altar des hl. Gallus berichtet[69]). Der Raum, welcher Grab und Altar des hl. Richarius umschloss (Thronus Sti. Richarii, auch buticum genannt)[70]) war mit dem ganzen Cancellum und dem Ostthurme dem hl. Richarius geweiht[71]); ein Chor von hundert Mönchen und dreiunddreissig Klosterschülern hatte hier seinen Standort, um in Gemeinschaft mit zwei anderen Chören im Schiffe und im Westchore der Kirche sich an der ewigen Psalmodie zu betheiligen[72]). Auf dem Plane von St. Gallen, welcher nur zwei solche Chöre verzeichnet, hat der östliche Sängerchor, chorus psallentium, seine Stelle in der Vierung.

In der Mitte der Kirche von Centula, also in dem Schiffe (vestibulum) zwischen Ost- und Westthurm, stand der Kreuzaltar, die memoria s. Passionis[73]), wo der zweite der drei Sängerchöre seinen Platz hatte; der Kreuzaltar nimmt auch auf dem Plane von St. Gallen eine Stelle im Mittelschiffe

---

[65]) Bei Hariulf lib. II. c. 8—10; bei Anscherus c. 6.

[66]) Schon Alb. Lenoir, Architecture monastiqne, Paris 1852, I. p. 26 f., wies auf den Nutzen einer Vergleichung des Planes von St. Gallen mit den Nachrichten von Centula hin.

[67]) Hariulf, lib. II. c. 7; 9.

[68]) ibid. lib. III. c. 3; vgl. lib. II. c. 10.

[69]) Continuator casuum S. Galli, c. 24 nebst Anm. 146 des Herausgebers G. Meyer von Knonau in den Mittheil. zur vaterl. Gesch., St. Gallen 1879, S. 57; vgl. Dr. Jos. Neuwirth in den Sitzungsberichten der k. k. Akademie der Wissensch., philos.-histor. Classe, Wien 1884, Bd. CVI, S. 20 f.

[70]) Hariulf, lib. II. c. 7; Anscherus c. 8.

[71]) Hariulf a. a. O.

[72]) Hariulf, lib. II. c. 11, im Wortlaute des Angilbert'schen Berichtes; Anscherus c. 8.

[73]) Altare s. Crucis, auch s. Passio in Angilbert's Bericht bei Hariulf lib. II. c. 9; 11. Anscherus c. 7: in medio ecclesiae s. Passio; vgl. c. 8.

fast genau in der Mitte der ganzen Länge der Kirche ein; doch fehlt hier der Sängerchor.

Wie der Ostthurm zu Centula dem hl. Richarius, so war der Westthurm dem hl. Salvator geweiht, da in seinem unteren Raume der Altar derselben stand[74]), welcher gleich dem Altare des hl. Richarius durch einen kostbaren Altarbaldachin (ciborium) ausgezeichnet war; beide Patrone verliehen nach Angilbert's Weihebericht gemeinschaftlich der Kirche ihren Titel[75]). Vor dem Altare hatte der dritte Chor psallirender Mönche, der Salvatorchor (chorus s. Salvatoris), aus hundert Mönchen und vierunddreissig Schülern bestehend, seine Stelle, so dass die Zahl aller drei Chöre dreihundert Mönche und hundert Schüler betrug.

In gleicher Weise ist im Plane von St. Gallen dem zweiten Sängerchore seine Stelle im Westchore vor dem Altare des hl. Petrus angewiesen. In Centula ist hiemit noch vor Ende des 8. Jahrhunderts, also früher als in Fulda und St. Gallen der Bestand eines Westchores mit der Widmung an den einen der beiden Patrone der Kirche bezeugt.

Vermuthlich hatte noch ein fünfter Altar, der von Angilbert angeführte Altar des hl. Johannes des Täufers mit Reliquien des Vaters Zacharias, seine Stelle im Mitteltracte der Kirche. Vielleicht gehörte ihm, wenn nicht dem Salvatoraltare, eines jener vier besonders kunstreichen und kostbaren Frontalien an, welche in Darstellungen von Mosaik mit Goldschmuck vier Vorgänge aus dem Leben des Erlösers zeigten, nämlich die Geburt, die Kreuzigung, die Auferstehung und die Himmelfahrt. Die übrigen sieben Altäre hatten Frontalien von Gold, Silber und kostbaren Steinen, ohne musivische Darstellungen[76]). Wie die Absicht bildlicher Darstellung wohl weniger auf ein Anschauungsbedürfniss der mit den heiligen Schriften vertrauten Mönche, als der ihrer unkundigen Laien gerichtet sein mochte, welchen nur der westliche Theil der Klosterkirchen zugänglich war, so weist auf diesen, dem hl. Salvator geweihten Theil der Abteikirche von Centula auch der Inhalt der musivischen Darstellungen. Das Frontale mit der Abbildung der Passion befand sich an dem eigentlichen Laienaltare, dem Kreuzaltare in der Mitte der Kirche; in unmittelbarer Anreihung erwähnt Anscherus sodann ein Altarfrontale mit dem Bilde der Himmelfahrt Christi (sancta Adscensio) im südlichen Theile der Kirche (in australi parte), sowie ein weiteres mit dem Bilde der Auferstehung (sancta Resurrectio) im nördlichen Theile (in aquilonali parte), so dass wohl an die beiden Seitenschiffe gedacht werden darf; endlich wird das Frontale erwähnt, dessen Darstellung, die heilige Nativität, den Ausgangspunkt des ganzen Cyclus bildet; es hatte seine Stelle an dem Altare »in der Halle bei den Thüren« — in porticu secus januas; die Mehrzahl der Thüren und der Mangel der Bezeichnung einer seitlichen, nördlichen oder südlichen Lage der Porticus lässt auf deren Mittelstellung schliessen. Die Darstellung des Frontale weist wohl

---

[74]) Hariulf, lib. II. c. 7.

[75]) Derselbe, lib. II. c. 10; vgl. lib. III. c. 3; Anscherus c. 7.

[76]) Anscherus, c. 7.

zunächst auf den Salvatoraltar im Westchore, welcher auch Reliquien der unschuldigen Kindlein enthielt, erschiene aber auch dem Altare des hl. Johannes Baptista nicht unangemessen. Für diesen Altar ist bei so vielen Analogien, welche der Plan von St. Gallen aufweist, wohl ein Rückschluss aus diesem zulässig; er hat hier seine Stelle zwischen dem Kreuzaltare und dem Westchore.

Für die Stellung der sechs anderen Altäre in der Abteikirche von Centula, welche dem hl. Stephanus, dem hl. Quintinus, dem hl. Dionysius und seinen beiden Genossen Rusticus und Eleutherius, dem hl. Mauritius, dem hl. Laurentius und dem hl. Martin gewidmet waren und noch eine Anzahl von Reliquien anderer Märtyrer und Confessoren enthielten, fehlt es uns an Anhaltspunkten; nur bezüglich des Mauritiusaltares erhellt aus Angilbert's Bestimmung über den Weg, welchen die Procession nach der Matutin und nach der Vesper nehmen solle, dass er im südlichen Theile der Kirche in der Nähe des Einganges stand, welcher aus dem östlichen Arme des Kreuzganges in dieselbe führte[77]. Vier der genannten Patrone, die hhl. Stephan, Laurentius, Martin und Mauritius haben im Plane von St. Gallen ihre Altäre in den beiden Seitenschiffen.

In allen jenen Punkten, über welche uns die Nachrichten von Centula eine grössere oder geringere Sicherheit gewähren, offenbart sich eine enge Analogie mit dem Plane von St. Gallen sowohl in Bezug auf die Gesammtanlage des Kirchengebäudes, wie auf dessen innere Disposition, namentlich die Stellung der vornehmeren Altäre. Beide Kirchen waren doppelchörig; auch in Centula deutet die Mittelstellung des Ostthurmes auf die kreuzförmige Basilika; in beiden Fällen ist in dem Sanctuarium die Anordnung des Stiftergrabes sowie je eines Altares zu dessen Häupten und Füssen eine gleichartige, steht in der Mitte der Kirche der Kreuzaltar[78], und hat vor dem

---

[77]) Hariulf, lib. II. c. 11.

[78]) Ueber den Ursprung der Sitte, den Kreuzaltar in der Mitte der Kirche vor den Chorschranken zu errichten, sind noch keine ausreichende Untersuchungen angestellt. Er scheint bei den fränkischen Benedictinern zu liegen. Für den altchristlichen und frühmittelalterlichen Basilikenbau Roms und des übrigen Italiens ist dieser Gebrauch nicht nachgewiesen. Bei St. Peter, wie bei der Lateransbasilika in Rom hatte der Kreuzaltar seine Stelle in einem eigenen Oratorium neben dem Baptisterium. Papst Leo III. (795—816) stellte das Oratorium und den Altar des hl. Kreuzes neben der Apsis von St. Peter aufs Neue prächtig wieder her und dieser Bestand hielt bis in das 16. Jahrhundert an (s. J. P. Kirsch, Der Altar des hl. Kreuzes in der alten Peterskirche, in der Römischen Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde etc., Jahrg. IV. 1890, S. 273 ff.). Wenn von demselben Papste berichtet wird, dass er in der Mitte der Kirche ein 72 Pfund schweres silbernes Kreuz errichtete (Liber pontificalis in Leone III. c. 39, bei Duchesne, 4e fasc. p. 11), so liegt hier wohl ein durch seine engen Beziehungen zum fränkischen Hofe vermittelter nordischer Einfluss vor; denn um dieselbe Zeit und schon vorher finden wir im Norden die Aufstellung des Kreuzaltares in der Mitte der Kirche als einen bereits bestehenden Gebrauch, wie Centula, Fulda und der Plan von St. Gallen bezeugen. Zu seiner Entstehung mochte die erhöhte Verehrung des hl. Kreuzes beitragen, welche um die Mitte des 6. Jahrhunderts im Frankenreich eintrat, als König

Altare des Westchores ein Sängerchor seinen Platz. Diese auffällige Gemeinsamkeit weist auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt der in ihr beschlossenen Momente; der Bau von Centula liegt aber ein Vierteljahrhundert früher als die Entstehung des Planes von St. Gallen; noch früher trafen wir die kreuzförmig-basilikale Anlage in St. Denis (775) und Aniane (782—792); gleichzeitig mit dem Plane von St. Gallen begegnen wir ihr im äussersten Westen Neustriens, nahe der atlantischen Küste; dort gründete Abt Arnulf von Nermoutier, ein Freund und Gehilfe Benedicts von Aniane bei der Durchführung seines Reformwerkes, im Jahre 820 das Kloster Deas (Dée sur la Boulogne, auch St. Philibert de Grandlieu) im Mündungsgebiete der Loire. Abt Ermentarius von Nermoutier gibt uns in seinem Berichte von der Uebertragung der Reste des hl. Filibert hierhin (a. 836) die Kunde, dass die Klosterkirche

---

Childebert für die aus Spanien entführte Kreuzesreliquie die Kirche zum hl. Kreuze in Paris erbaute und bald darauf (um 567) die Königin Radegundis in dem von ihr zu Poitiers gegründeten Kloster zum hl. Kreuze die ihr von Kaiser Justin II. übersandte Kreuzesreliquie mit grosser Feierlichkeit empfing und deponirte; aus beiden Vorgängen schöpfte Venantius Fortunatus die Anregung zu seinen das Kreuz verherrlichenden Gedichten, und diese Stimmung der Zeit liegt vielleicht auch jenem dunklen Canon des zweiten Concils zu Tours (a. 567) zu Grunde, welcher bestimmt, dass die Eucharistie nicht bei einem Altare nach beliebiger Wahl, sondern unter dem Titel des hl. Kreuzes, d. h. also wohl beim Kreuzaltare aufbewahrt werden solle: ut corpus Domini in altari, non in imaginario ordine sed sub crucis titulo componatur (can. 3). Diese Bestimmung trug wohl dazu bei, dass späterhin und durch das ganze Mittelalter in den Kloster- und Stiftskirchen des nördlichen Abendlandes der Kreuzaltar als Altar der Laiencommunion (altare laicorum) erscheint, welcher in den Klosterkirchen mit Rücksicht auf die Absonderung der Mönche von den Laien seine Stelle ausserhalb des Mönchschores einnehmen musste. Die erste Nachricht von der Stellung des Kreuzaltares in der Mitte der Kirche bezieht sich auf das von der Königin Bathilde, Gemahlin Chlodwigs II., im Jahre 657 erbaute Frauenkloster Cala (Chelles an der unteren Seine); der »mittlere Altar« der grossen Kirche dieser Abtei war auf den Titel des hl. Kreuzes geweiht: cujus medium altare in honore S. Crucis — titulatur consecratum (Vita S. Bathildis reginae, c. 18. Acta SS. O. S. Bened., saec. II.). Das nächste, aber auch erst völlig klare Beispiel, das wir kennen, bietet Centula. Die Uebertragung dieses Gebrauches in die Kathedral- und Stiftskirchen vollzog sich wohl im Gefolge der strengeren Regelung des Lebens der Stiftsgeistlichkeit, wozu Bischof Chrodegang von Metz den Anstoss gab, die aber erst durch die Synode von Aachen im Jahre 816 allgemeine Geltung erlangte. Vieles ward dabei der benedictinischen Klosterregel entnommen, und die Annäherung an mönchische Disciplin musste auch die Aufnahme klösterlicher Gebräuche in Bau und Einrichtung der Stiftskirchen befördern. — Eine sorgfältige Untersuchung dieser Frage entspricht in gleicher Weise einem Interesse der kirchlichen Archäologie wie der Kunstgeschichte. Wie der Plan von St. Gallen deutlich erkennen lässt, ist durch die Anordnung des Kreuzaltares vor und des Ambo oder Predigtstuhles hinter den Chorschranken, durch welche zwei Thüren in den Chor führen, bereits die Anlage des Lettners vorgezeichnet, welcher in der romanischen Kirchenbaukunst eine der vornehmsten Stellen für die Entfaltung bildnerischen Schmuckes darbot.

in Kreuzform erbaut war[79]. Endlich sei noch daran erinnert, was wir bereits im vorigen Abschnitte von der Abteikirche St. Peter zu Corbie erfuhren.

Wir besitzen demnach hinlängliche Zeugnisse, dass gleichzeitig mit dem Plane von St. Gallen, aber auch schon beträchtlich früher im Norden, Süden und Westen, wie im Herzen des westlichen Frankenreiches die Plananlage der kreuzförmigen Basilika, auch mit einer ganz analogen inneren Disposition in Anwendung stand. Das Gewicht dieser Thatsache wird noch erhöht durch die Bedeutung der persönlichen Elemente, auf welche die betrachteten Fälle zurückleiten; zunächst das fränkische Herrscherhaus, Karl der Grosse und Ludwig der Fromme in unmittelbarer oder mittelbarer Betheiligung bei St. Denis, Centula und Aniane; sodann der Cönobiarch Benedict von Aniane und sein Freund Arnulf von Nermoutier, welchen ihm Ludwig der Fromme als Begleiter und Beistand bei der Visitation und Reform der fränkischen Klöster zugesellte[80]. Wir stehen jenem persönlichen Kreise gegenüber, von welchem die Einleitung und Durchführung des grossen Reformwerkes ausging, dem sich vom Jahre 817 an auch alle deutschen Klöster unterordnen mussten.

Offenbar erschliesst sich hiemit der historische Hintergrund, aus welchem als vereinzeltes Wahrzeichen der Plan von St. Gallen noch in unsere Tage herüberragt. Ferdinand Keller, der Herausgeber des Planes, wies bereits darauf hin, dass die von Karl dem Grossen in verschiedenen Capitularien aufgestellten Vorschriften für die Klöster im Plane genau berücksichtigt seien[81]; ebenso lässt sich aber auch die Beachtung der Vorschriften des Aachener Capitulare über das Mönchswesen von 817 erkennen, welche Benedict von Aniane zum Urheber hatten. Wenn sich diese zwar im Allgemeinen auf die Schärfung der Disciplin beschränken, so enthalten einige derselben doch Anforderungen, welche eine besondere Anordnung der klösterlichen Gebäude bedingen. Solcher Art sind vor allem jene Bestimmungen, welche den Zweck verfolgen, den der Disciplin nicht förderlichen Verkehr der Mönche mit Laien innerhalb des Klosters fernzuhalten. So bestimmt Cap. 45 der Aachener Regel, dass innerhalb des Klosters nur eine Schule für die Oblaten, d. h. die dem Mönchsstande geweihte Jugend bestehen solle; demgemäss ist im Plane von St. Gallen die Schule der Oblaten ganz in den Complex der regulären Officinen eingeschlossen und liegt südöstlich von der Abteikirche[82]. Die den Absichten Karl's des Grossen zur Beförderung der Volksbildung, wie er sie in dem Rundschreiben von 787 über Einrichtung von Laienschulen bei den Episkopien und Klöstern kundgab[83], entsprechende öffentliche Schule — domus communis

---

[79]) Historia Translationis S. Filiberti Abbatis ex monasterio Heriensi (Nermoutier) in varia loca. c. 25: in medio ecclesiae, quae est instar crucis constructa. — Acta SS. O. S. Bened., saec. IV. pars I. p. 543.

[80]) Félibien, Hist. de l'abb. de St. Denis, preuves Nr. LXXIV. p. LIII sq. — Vgl. Nikolai, Der hl. Benedict, Gründer von Aniane etc., S. 198 f.

[81]) F. Keller, Bauriss etc., S. 11, 4, 34 ff.

[82]) F. Keller, S. 23 ff.

[83]) Baluzius, Capitul. I. col. 201 sqq. — M. G. h. legg. I. p. 52 sq.

scolae — ist dagegen nördlich von der Kirche zwischen dem Abtshof und der Herberge vornehmer Gäste situirt und wird gegen Süden durch die Abteikirche vollkommen von den regulären Officinen geschieden. Der Bestimmung des Cap. 52, dass Laien des Essens und Trinkens wegen nicht in das (reguläre) Refectorium geführt werden sollen, entspricht die Einrichtung eines eigenen Speisesaales in dem »Hause der Gäste« und einer dazu gehörigen Küche westlich von der Laienschule, ebenfalls in völliger Trennung von den regulären Gebäuden. Endlich ist in stricter Observanz des Cap. 58, wonach das Dormitorium der fremden, zu Besuch anwesenden Mönche neben der Kirche liegen soll [84], im Plane von St. Gallen der Empfangsraum und die Schlafstätte solcher Gäste — susceptio fratrum supervenientium nebst dem dormitorium eorum — an das nördliche Seitenschiff der Kirche angebaut.

Aus der Gesammtheit der angeführten Umstände und Merkmale ergeben sich Fingerzeige, welche die bisher wiederholt, doch ohne Erfolg in Anregung gebrachte Frage nach der Herkunft des Planes von St. Gallen in ein sicheres Geleise zu leiten vermögen [85]. Nehmen wir den Ausgang von der aus der Planzeichnung und den sie begleitenden Zueignungsworten hervorgehenden, auch allgemein anerkannten Thatsache, dass der Plan dem Abte Gozbert von St. Gallen auf seine Bitte von einem auswärtigen Vorgesetzten oder höher stehenden Geistlichen zugesandt wurde [86], und fassen wir sodann die Verwaltung Abt Gozbert's nach ihrem Verhältnisse zu der Bewegung der Zeit und deren bestimmenden Factoren ins Auge, so ist zunächst beachtenswerth, dass sein Amtsantritt (816) gerade in jenen Zeitpunkt fällt, als das Werk der benedictinischen Ordensreform seiner abschliessenden Gestaltung entgegenging. Ein Jahr zuvor hatte Benedict von Aniane dem Rufe Kaiser Ludwigs des Frommen in seine Nähe Folge geleistet und den Bau des Klosters Inda bei Aachen begonnen. Eine der ersten Amtshandlungen Gozbert's war eine Reise an den kaiserlichen Hof nach Aachen, um gegenüber den Ansprüchen der Bischöfe von Constanz den Entscheid des Kaisers für die Freiheit seines Klosters anzurufen. Als er nach günstigem Erfolge mit den ihn begleitenden Mönchen wieder nach St. Gallen zurückgekehrt war, traf er in Voraussicht öfters wiederkehrender Veranlassung Bestimmungen zur bequemeren Ausführung

[84]) Ut dormitorium iuxta Oratorium constituatur, ubi supervenientes Monachi dormiant.

[85]) Wenn Dehio a. a. O. S. 161 bemerkt, nach der Person des Urhebers zu rathen sei aussichtslos, so kann dem nur zugestimmt werden; den Gegenstand aber unter ernster und sorgfältiger Wahrnehmung seiner eigenthümlichen Merkmale mit den übrigen Aeusserungen und Erscheinungen der Zeit auf einschlägigem Gebiete in Vergleich und in Beziehung zu setzen und so die wahrscheinlichste und am besten begründete Ansicht über seinen Ursprung zu suchen, nehmen wir als ein wissenschaftliches Recht und eine unerlässliche Aufgabe der kunstgeschichtlichen Forschung in Anspruch.

[86]) Vgl. Keller a. a. O. S. 11. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste, Bd. III, 1869, S. 545. — R. Rahn, Gesch. der bild. Künste in der Schweiz, 1876, S. 89. — R. Adamy, Architektonik Bd. II. Abth. I. 1884, S. 268.

der Reisen an den kaiserlichen Hof[87]. Es ist kaum glaublich, dass der Abt von St. Gallen bei diesen wiederholten Gelegenheiten ausser Berührung mit jenen Rathgebern des Kaisers blieb, in deren Händen die Gestaltung des Reformwerkes lag; ob er im Juli 817 an dem Capitulare zu Aachen, bei welchem Benedict von Aniane sein Statut über das Mönchswesen aufstellte, persönlich theilnahm, ist uns nicht überliefert, doch ist es wahrscheinlich; die Aufforderung war an alle Aebte ergangen[88], und der Ernst der kaiserlichen Absichten, wie andererseits das Interesse, welches dem Abte Gozbert bei seinen Bestrebungen zur Hebung der äusseren Lage seines Klosters an der Gunst und Geneigtheit des Hofes liegen musste, boten Anlass zur Folgeleistung. Bestimmt ist aber die Anwesenheit mehrerer Mönche von St. Gallen bezeugt; der Bericht liegt noch vor, welchen Grimald und Tatto an Reginbert, den magister scholae zu St. Gallen, erstatteten[89]. Sie übergaben eine Abschrift der Regel des hl. Benedict von Nursia unter Anfügung von 31 Capiteln des Aachener Statuts, in deren erstem der fundamentale Grundsatz der Reform ausgesprochen ist: »vor Allem soll bei den Männern dieses Gelübdes in seinem (des Kaisers) ganzen Reiche in keinerlei Beziehung eine Verschiedenheit zu finden sein, ausser wo die Unmöglichkeit es verhindert; die Art dieser Unmöglichkeit sollen sich die zu diesem Zwecke bestellten Abgesandten (Missi) mit grösstem Eifer zu prüfen befleissen«. So erscheint die Aufnahme der von dem westlichen Frankenreiche ausgegangenen Reform in St. Gallen keiner Ungewissheit unterworfen. Erwägen wir sodann die Stellung des Abtes Benedict von Aniane und Inda, den Kaiser Ludwig allen Klöstern seines Reiches gleichsam als General-Oberen vorsetzte[90], und erinnern wir uns, dass das Kloster Inda bei Aachen bestimmt war, die Stätte zu bilden, wo die Aebte und Mönche von überall im Reiche Beispiel und Rath finden sollten, so fällt wohl ein Lichtstrahl in das Dunkel, welches bisher den Ursprung des Planes von St. Gallen umhüllte. Nirgends konnte Abt Gozbert in Uebereinstimmung mit der gegebenen Entwickelung und mit den eigenen Impulsen seiner Amtsführung so sichere Anweisung und Belehrung für den beabsichtigten Neubau seines Klosters finden, als bei den Leitern der Reform, deren Grundsätze aus dem Plane so deutlich zu uns sprechen. Niemandem konnte auch die in den Zueignungsworten des Planes[91] gebrauchte Anrede »mein liebster Sohn Gozbert«, der Ausdruck der Anerkennung des vom Abte von St. Gallen bewiesenen »guten Willens« und der freilich ganz unter den Antrieb »freundschaftlicher Brüderlichkeit« gestellte Beruf zur Belehrung

---

87) Die Verfügung vom Mai 816 s. bei P. F. Neugart, Cod. diplom. Alemanniae, I. p. 157 sq., Nr. CLXXXVII.

88) Vita S. Benedicti abb. Anian., c. 50. — jubente Imperatore aggregatis Coenobiorum Patribus una cum quam pluribus Monachis.

89) St. Baluzius, Capit. Regum Franc. t. II. Paris 1780, col. 1382 sqq. — Nikolai a. a. O. S. 195.

90) Vita, c. 50. — Praefecit eum quoque Imperator cunctis in Regno suo coënobiis.

91) Den lateinischen Wortlaut s. bei Keller, S. 11.

(magisterium) mehr zustehen, als dem greisen Abte, welcher über alle anderen Aebte des Frankenreiches gesetzt war, um ihnen »die heilbringende Norm zu zeigen«[92]), oder doch nur einer Persönlichkeit, welche seinem wie dem kaiserlichen Vertrauen und der Leitung des Reformwerkes zunächst stand, wie etwa Helisazar, der kaiserliche Kanzler, Abt von St. Maximin bei Trier und später auch von Centula und Gemetikum (Jumiège bei Rouen); ihn empfahl Benedict selbst in den letzten Tagen seines Lebens den Mönchen von Aniane als seinen treuesten Freund und als ihre fernere Zuflucht[93]).

Das Vorbild für den Plan von St. Gallen lieferte, soweit ein reales Vorbild überhaupt vorauszusetzen ist, was wenigstens für den Grundriss der Abteikirche nicht zweifelhaft erscheint, jedenfalls eine der grossen westfränkischen Reichsabteien, nicht das Musterkloster Inda. Hier entsprachen zwar ohne Zweifel die gesammte Bauanlage und alle Einrichtungen vollkommen den Anschauungen und Grundsätzen, welche Benedict's reformatorische Wirksamkeit leiteten; sollte ja dort das Musterbild klösterlicher Lebensweise und Disciplin vor Aller Augen liegen; aber Inda war, wohl nach dem übereinstimmenden Willen Benedict's und seines kaiserlichen Freundes, in sehr bescheidenen Verhältnissen angelegt und zählte nicht zu den grossen Abteien. Ludwig der Fromme selbst bestimmte die Zahl der Brüder auf nicht mehr als dreissig[94]). Dementsprechend war auch die Klosterkirche nur ein Bau von geringen Dimensionen; über ihre Gestalt gaben Ausgrabungen Aufschluss, welche im Jahre 1889 auf Veranlassung des Bischofs von Montpellier zu dem Zwecke vorgenommen wurden, das Grab und die Ueberreste des hl. Benedict von Aniane aufzusuchen. Sie war eine dreischiffige Basilika ohne Querraum mit drei östlichen Apsiden; die drei Schiffe zusammen bildeten einen quadratischen Raum von nur 50 Fuss Länge und Breite. Vor der Westseite lag eine kleinere quadratische Vorhalle und weiterhin ein offener Vorhof[95]). Diese Verhältnisse stehen in einem beträchtlichen Gegensatze zu denen des Mutterhauses Aniane wie auch anderer fränkischer Reichsabteien jener Zeit; Aniane konnte wiederholt bei einem eigenen Bestande von mehr als 300 Mönchen eine grössere Anzahl an andere Klöster abgeben, als Inda deren überhaupt besass, und seine Salvatorkirche wird als überaus gross (praegrandis) bezeichnet; die Abteikirche von Centula konnte lediglich in ihren mittleren Räumen die Zahl von 300 Mönchen und 100 Scholaren in drei getrennten Chören aufnehmen; ebenso war die Absicht Gozbert's von St. Gallen auf grosse Verhältnisse der neuen Bauanlagen gerichtet, wie dies der Bauriss bezeugt; die vorgeschriebene Länge

---

[92]) Vita, c. 40. — Quem etiam omnibus in suo Regno Monasteriis praefecit, ut normam salutiferam cunctis ostenderet.

[93]) Ibid. c. 55.

[94]) Ibid. c. 47.

[95]) Ueber die von dem verstorbenen Pfarrer Johs. Schulz von St. Adalbert in Aachen geleiteten Ausgrabungen in Kornelimünster (Inda) hat sein Amtsnachfolger, Herr Pfarrer H. Schnock, einen vorläufigen Bericht in der Zeitschrift »Aus Aachens Vorzeit«, Mitth. des Ver. f. Kunde der Aachener Vorzeit, 1889, S. 77 ff. und 1890, S. 79 ff. veröffentlicht.

der Kirche beträgt 200 Fuss, würde aber nach der Zeichnung, welche nicht durchwegs mit den eingeschriebenen Maassen übereinstimmt, bei Anwendung der Mittelschiffsbreite von 40 Fuss als Maassstab sich auf 298 Fuss erhöhen.

Fassen wir alle gewonnenen Gesichtspunkte zusammen, so stellt sich der Bauriss von St. Gallen als Musterplan eines grossen fränkischen Benedictinerklosters dar, in architektonischer Hinsicht die Ergebnisse der vorausgegangenen Entwickelung des westfränkischen Kirchenbaues, in der Disposition der übrigen klösterlichen Officinen die reformatorischen Gedanken wiederspiegelnd, welche sich bereits in den Capitularien Karls des Grossen ankündigen, auf Geheiss Ludwig's des Frommen durch Benedict von Aniane vervollständigt, zu einem organischen Ganzen zusammengefasst und in dem Aachener Statut von 817 allen fränkischen Klöstern als verpflichtende Norm auferlegt wurden. Im Gefolge dieser Reform vollzog sich die Uebertragung des westfränkischen Grundrissschemas der kreuzförmigen Basilika auf deutschen Boden, wo der Plan von St. Gallen vom Jahre 820 das erste beglaubigte Beispiel dieser Form darbietet.

Erfurter Steinmetzordnungen des 15. und 16. Jahrhunderts.

Von **Cornelius Gurlitt.**

Als ich vor einigen Jahren das Erfurter Stadtarchiv besuchte, legte mir Herr Archivar Dr. C. Beyer auf meine Anfrage einige Urkunden über das Erfurter Steinmetzenhandwerk vor, welche mir von so hervorragender Wichtigkeit zu sein scheinen, dass ihr Abdruck wohl berechtigt ist.

Die erste derselben, welche ich der Kürze wegen mit E. A. bezeichne, stammt vom Jahre 1423 und gehörte ursprünglich dem Staatsarchiv zu Magdeburg an. Sie schliesst sich also hinsichtlich ihres Alters der von A. Reichensperger in seinen »Vermischten Schriften« veröffentlichten Trierer Ordnung von 1397 an.

Die zweite Urkunde, E. B., trägt nur den Namen: »Ordnung der Steinmetzen«. Auch sie stammt aus dem Magdeburger Archive. Dass sie sich auf Erfurt bezieht, ergibt der Text. Eine Jahreszahl fehlt. Doch ist der katholische Charakter noch völlig klar und auch die Wortbildung deutet auf die Zeit kurz nach 1500 hin.

Die dritte Urkunde, E. C., bezieht sich auf den Büchsenpfennig. Sie gibt ein Abkommen der Erfurter mit den sächsischen Hütten betreffs des Krankenkassenwesens wieder, welches 1547, als heimlich geschlossen von der Stadt verboten wurde. Es scheint mir nicht unmöglich, dass das Abkommen jahrelang heimlich bestanden habe. Jedenfalls ist die Zeit der Ausstellung dieser Urkunde nicht ganz sicher, wahrscheinlich ist sie im 3. oder 4. Jahrzehnte entstanden.

E. D. ist die Zunftordnung der Erfurter Steinmetzen von 1588.

Ferner findet sich in Erfurt eine gleichzeitige Uebersetzung der lateinischen Urschrift einer Confirmation, welche Cardinal Raimund von Gurk am 16. September 1502 den Strassburger Steinmetzgesellen gab, eine wichtige Ergänzung der Confirmation Kaiser Maximilians I. von 1498; und endlich findet sich dort eine Notiz im »Liber dominorum anno 1473«, einen Rechtsstreit mit der Passauer Hütte betreffend.

Ueberblicken wir zunächst das Wenige, was wir über die Erfurter Steinmetzen und ihr Verhältniss zu dem allgemeinen deutschen Hüttenwesen wissen.

Die Regensburger Ordnung von 1459 [1]) unterschreibt, zwar nachträglich, doch noch im Jahre 1459, Meister Hans von Strassburg, der Dombaumeister zu Erfurt. Es ist dies höchst wahrscheinlich ein anderer Meister als jener Hans Phawe von Strassburg, Werkmeister des Domes in Erfurt und des Rathes, auch Bürger daselbst, gegen den sich Hans Ronneberg, »von Erfurt genannt«, bei Johann Metterberg, Baumeister des Domes zu Passau, 1473 beklagte. Im Jahr 1459 war Hans Hess oder Hesse Meister in Passau, 1499 ist es Hans Francke, dem bald darauf Hans Lindtorfer folgte. Ein Hans von Erfurt erscheint zwischen 1471 und 1481 als Polier am Freiburger Münster und 1459 in Zell am Untersee [2]). Die Menge der Hänse erschwert die Feststellung des einzelnen Meisters. Der Passauer citirte den Erfurter Meister vor sich, der Erfurter Rath aber ging nicht darauf ein, dass sein Bürger in Passau verklagt werde, sondern erklärte seiner mächtig und Klagen gegen ihn anzunehmen bereit zu sein. Ich erwähne hierbei, dass nach Wernicke's schlesischen Studien [3]) 1499 der Rath zu Görlitz in der Streitsache zwischen Hans Olmützer und Conrad Pfluger in Wien und Passau anfrug, ob Olmützer Steinmetz sei oder nicht und ob man ihm in Passau Arbeit geben würde. Es erscheint demnach Passau als eine Haupthütte, welche zu einer gewissen Oberstellung über die nordostdeutschen Landestheile sich berechtigt hielt.

Nach dem Wortlaut der die Grenzen des Strassburger Hüttenbezirkes einengenden Confirmation Kaiser Maximilians I. suchte Strassburg um 1500 nicht mehr, wie früher, Thüringen unter seine Gewalt zu bringen; obgleich Erfurt staatlich und kirchlich zu Mainz gehörte, scheint seine Hütte sich eine vollständige Selbständigkeit gewahrt zu haben. Im Annaberger Hüttenstreit von 1518 [4]) aber war es nochmals unverkennbar die Absicht der Strassburger, Thüringen wie Sachsen unter die Magdeburger Hütte als ihre Bevollmächtigte zu bringen. Bekanntlich brach der Streit darüber aus, dass die Strassburger die Nordost-Deutschen zwingen wollten, gleich ihnen die fünfjährige Lehrzeit anzunehmen. Aus E. B. sieht man aber deutlich, dass Erfurt diesem Wunsche nicht nachgab, sondern bei seinen alten Gewohnheiten blieb, wie es auch Regensburg nach dem Aufstande, welchem Wolfgang Roritzer zum Opfer fiel, unter Beihilfe kaiserlicher Commissäre 1514 that, trotz der kaiserlichen Confirmation von 1498. Ferner ergibt E. C., dass um 1547 eine starke Hinneigung Erfurts nach dem Osten stattfand. Denn in der Büchsenpfennigs-Ordnung sind die fremden, die Erfurter nach Strassburger und Frankfurter Beispiel zum Krankenkassenwesen anhaltenden Meister, soweit sie nicht Thüringer sind, zumeist Sachsen.

[1]) Heideloff, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844. — Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig 1876. — Neuwirth, Die Satzungen der Regensburger Steinmetzentages im Jahre 1459 ff., Wien 1888.

[2]) Otte, Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie, 5. Aufl. Leipzig 1883—85.

[3]) Wernicke, Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit. 1876.

[4]) Gurlitt, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Steinmetzhütten, im Archiv für sächs. Gesch., N. F., Bd. V.

Wie in der Annaberger Streitsache Herzog Georg von Sachsen sich verbat, dass die Magdeburger in seinen Landen zu befehlen und zu rechten hätten, so trat auch der Rath von Erfurt der Jurisdiction der Passauer und den Abmachungen mit den sächsischen Hüttenmeistern entgegen. Er verbat sich diese und setzte die alte Ordnung bei seinen Steinmetzen wieder durch. Jedenfalls aber ward auch hier Strassburg nicht als Vorort anerkannt, so wenig wie in Dresden, obgleich einst ein Erfurter Meister die Ordnung von 1459 unterschrieben hatte. Diese Unterschrift war also nicht dauernd bindend für die Erfurter Hütte, wie man bisher annahm, der Verband, von welchem die Regensburger Urkunde von 1459 Kunde gibt, war also damals noch nicht ins Leben getreten.

Wie aber kam die Confirmation des Cardinals Raimund von Gurk nach Erfurt? Sie ist eine Bestätigung der von Kaiser Maximilian gebilligten Statuten der Strassburger Hütte nach der kirchlichen Seite hin, zu Trost und Hilf der Todten und zu Heil und Fried der Lebendigen, und ist in Strassburg selbst ausgestellt. Als Feiertage der Bruderschaft sind die Donnerstage der vier Frohnfasten, die Hochzeit der vier Gekrönten und die Todtengedächtnisstage festgestellt. Die Ordnung E. A. ist vom Tage Petri und Pauli ausgestellt, E. B., wohl nach 1502 entstanden, stellt als Festtage der Erfurter Steinmetzen St. Petri Stuhlfeier und den Tag der vier gekrönten Märtyrer fest, E. C. und E. D. haben natürlich diese Heiligenverehrung nicht mehr und setzen an Stelle des Kultus die Wohlthätigkeit. Wieder aber sieht man, dass die Erfurter mit den Strassburgern nicht übereinstimmten — abgesehen von der Gemeinschaft in dem Patronate der vier gekrönten Märtyrer; dass also die Confirmation von 1502 unmittelbaren Einfluss auf die Gestaltung des religiösen Lebens in der Thüringer Hütte nicht hatte.

Erst nach Einführung der Renaissance gelang es Strassburg sich in Deutschland allgemeine Anerkennung zu verschaffen und zwar, wie mir scheint, auf Grund der Steinmetzordnung von 1459, welche so wie sie uns vorliegt, ein Entwurf war, welchen einzelne Meister und Gesellen annahmen, später ihren Hütten unterbreiteten, der aber erst im 16. Jahrhundert zur Grundlage für die Einigung wurde, nachdem er zweckentsprechend verändert worden war. Die Klagenfurter Ordnung von 1628, welche Dr. Joseph Neuwirth veröffentlichte, scheint mir den Stand der Strassburger Satzungen nicht, wie er meint, von 1459, sondern eben jenen von 1628 darzustellen, derart, dass man die Aenderungen alle als Neuerungen, Abstriche oder Zusätze zu betrachten habe, die im 16. Jahrhundert zur 1459er Ordnung in Strassburg gemacht wurden. Man muss dabei bedenken, dass das Alter der Ordnung eine ihrer stärksten Stützen war, dass daher absichtlich selbst veraltete Bestimmungen, wie z. B. die Münzsorten des Zahlungsbeitrages erhalten blieben. Neu und wichtig ist die Bestimmung der Klagenfurter Ordnung von 1628 gegenüber jener von 1459 (Abs. 6 bei Neuwirth), dass wer einem Herrn eigen sei, oder unter einem Herren sitzt, nicht in die Bruderschaft aufgenommen werden solle, ausser mit Willen der Herrschaft. Während die Strassburger 1459 gerade der »Herrschaft« trotzen wollen, ist diese in der Renaissancezeit eingeführte Ein-

schaltung als die Vorbedingung zu betrachten, unter der die Fürsten und Städte den Hütten die Bruderschaft gestatteten. Ebenso sind die Absätze 8, 9, 10 der Klagenfurter Ordnung Zugeständnisse an die Gewohnheiten der einzelnen Länder. Absatz 17 mit seiner Einschränkung der Lehrlingszahl ist zweifellos jünger, als die erste Fassung, ebenso zahlreiche andere, Einzelheiten feststellende Bestimmungen.

Die Sachlage stellt sich also folgendermassen dar: Strassburg sucht 1459 alle nicht von Cöln, Wien und Bern abhängigen Hütten Deutschlands an sich zu bringen, 1498 hat es diesen Wunsch hinsichtlich des Nordostens aufgegeben, seit 1516 beginnt durch die Magdeburger Hütte ein neuer Einigungsversuch, den die Sachsen ablehnen. Diesen wieder schliessen sich hinsichtlich des Büchsenpfennigs die Erfurter an. Erst 1563 vollzieht sich die Einigung ganz Deutschlands unter der Strassburger Hütte. Dort wird die fünfjährige Lehrzeit nun auch von den Erfurter und Sachsen zugestanden. Es bestand also die vielgerühmte Hüttengemeinschaft nicht während der gothischen Periode, sondern kam erst zu Stande, seit die Renaissance dem Steinmetzgewerbe seine hohe Bedeutung genommen hatte. Des Näheren habe ich diese den bisherigen Anschauungen widersprechende Ansicht in meinem Buche »Kunst und Künstler am Vorabend der Renaissance« (Halle 1890) und in dem soeben erscheinenden Aufsatze »Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Gothik« (Erbkam'sche Bauzeitung, Berlin 1892) besprochen. —

Betrachten wir nun die Erfurter Hüttenverhältnisse im Einzelnen:

1) Lehrzeit.

Die Ordnung E. A. stellt fest, dass jeder Steinmetz oder Werkmeister nicht mehr als zwei Lehrlinge haben solle, dass bei der Aufnahme jeder Lehrling ein Pfund Wachs gebe, als Steinmetz vier, als Maurer drei Jahre lernen solle. Aufnahme und Freisprechung soll vor dem Handwerk geschehen, bei Strafe von einer halben Mark Silber an die Stadt und einem Pfund Wachs an das Handwerk. Schon im letzten Lehrjahre darf der Meister einen Ersatzmann einstellen. All dies bezieht sich nur auf die Arbeiten in der Stadt selbst, nicht auf solche auf dem Lande, bei welchen die Steinmetzen freiere Hand hatten. Die Ordnung E. B. behält diese Anordnungen bei, ohne diesmal die Forderung der Aufnahme und Freisprechung vor dem Handwerk durch Strafandrohung zu verstärken. Es scheint dies durch die Verhältnisse, nämlich durch die strengere Durchführung der Zunft unnöthig geworden zu sein. Auch E. D. bleibt noch bei den alten Forderungen, so bei der Beschränkung auf einen Lehrling für die Stadt selbst; aber schon wird bei dauernden Arbeiten auf dem Lande ein zweiter Lehrling zugestanden. Der Steinmetz hat nun schon fünf Jahre zu lernen, und zwar wird nun (1588) ausdrücklich gesagt, dass dies überall üblich sei; der Maurer lernt drei Jahre. Noch zahlt der Lehrling sein Pfund Wachs in die Lade. Es wird aber nun auch dem Maurermeister zugestanden, Lehrlinge unter besonderen Bedingungen anzunehmen.

Mit der Strassburger Urkunde, die ich nach dem Vorgange Neuwirth's

mit »S« bezeichne, widersprechen sich diese Anordnungen vielfach. Art. 43 fordert dort Lehrzeit nicht unter fünf Jahren, in der Klagenfurter Urkunde von 1628 (K. A.) sogar nicht unter sechs Jahren. Oberdeutschland ist also dem Niederlande sowohl vor als nach der Renaissance je um ein Jahr voraus. E. D. führt noch eine eigenartige Bestimmung: Wenn ein Steinmetz ein Jahr, ein Maurer einen Sommer den Lehrling nicht neben Gesellen fördern kann, d. h. wenn er einen Lehrling, aber keine Arbeit hat, so soll er zwei Gulden Strafe zahlen. Sichtlich eine Anordnung, die sich gegen die mangelhafte Unterweisung der Lehrlinge wendet.

2) Gesellen.

E. A. bestimmt zunächst, kein Meister solle von einem Gesellen heimlichen Leibgenuss oder Geschenke nehmen, damit er ihn fördere, bei Strafen an die Stadt und das Handwerk. Wenn der Freigesprochene bei ihm weiter dienen will, soll es der Meister gestatten. Will er in die Zunft, so soll er den gebräuchlichen Einstand geben, will er aber arbeiten und nicht in die Zunft, so soll er alle Wochen einen Pfennig in die Büchse zahlen. Der auswärtige Geselle hat einen höheren Einstand zu zahlen. Es soll Niemand in die Zunft aufgenommen werden, der sein Handwerk als Maurer oder Steinmetz oder Werkmeister nicht verstehe. Wer aber nicht in der Zunft wäre, den soll man bei jeder Arbeit pfänden.

Die Sachlage ist nicht völlig klar. Es gab also Gesellen, die nicht in der Zunft waren und wöchentlich ihren Pfennig steuern mussten. Man wollte diesen aber keine Arbeit lassen. Erst aus E. B. ergibt sich, dass selbständige Arbeit zu übernehmen nur Zunftgenossen erlaubt gewesen sei. Jedenfalls erkennt man schon aus E. A. die Absicht, jene, welche der Ordnung fern stehen, zu schädigen. Auch hier, wie anderwärts strebt die Zunft ein Verbietungsrecht gegen die Bönhasen an. Hinsichtlich des »Leibgeniess« sagt S. 14, es solle kein Meister von keinem Gesellen Geld nehmen, damit er ihn etwas lehre oder ihn unterweise, sondern die Unterweisung solle umsonst geschehen. Das Wort Fördern bedeutet allem Anschein nach nicht nur Arbeit geben, sondern fördersame Arbeit geben. Es soll also kein Meister gegen Geld den anderen in der feineren Arbeit unterrichten. Es scheint dies also eine Bestimmung, die sich gegen das Herausheben begünstigter oder besser gebildeter junger Leute wendet, ähnlich jener, welche verbietet, Lehrlinge zu Polieren zu machen (S. 41).

Bei E. B. haben sich die Verhältnisse etwas geändert. Zunächst wird vom zünftigen Steinmetzen der Nachweis verlangt, dass er Bürger sei, sein Handwerk erlernt und sich gut geführt habe. Noch jetzt arbeiten nichtzünftige Steinmetzen an Gesellenstatt und zahlen ihren Büchsenpfennig. Der Erfurter Lehrling zahlt bei der Aufnahme in die Zunft einen Gulden in die Büchse, der fremde Gesell dem Rath und dem Handwerk je einen Gulden und dem letzten ein Pfund Wachs. Die heimliche »Lipnis« bleibt verboten. Als Entlassungstag wird der Sonnabend festgestellt. Wer Arbeit dingen will, d. h. selbständig etwas ausführen will, soll in der Zunft sein.

E. D. endlich führt die Aufnahmebedingungen etwas weiter aus. Eine grundsätzliche Aenderung hat nicht stattgefunden. Das Verbietungsrecht gegen nicht zünftige Steinmetzen ist verschärft, indem die Uebernahme selbständiger Arbeiten an eine Meisterprüfung geknüpft wurde, von der die älteren Ordnungen kein Wort sagen. Die Umlage für die Büchse beträgt von dem einwohnenden Steinmetzgesellen, der Bürger ist, sechs, vom Maurer vier Pfennig im Quartal, Wandergesellen zahlen alle Wochen einen Pfennig. Die Bevorzugung eines Gesellen vor anderen wird nicht mehr verboten. Dagegen wird denjenigen, welche in fremde Städte oder Länder ziehen, auferlegt, Kundschaft über ihre Ehrbarkeit während ihrer Abwesenheit beizubringen. Die Wanderzeit der Gesellen, über die es in den älteren Ordnungen keine Gesetze gibt, ist jetzt auf zwei Jahre festgestellt.

3) Meister.

Das Recht, Lehrlinge anzunehmen, hat nach E. A. »ein jeglicher Steinmetze oder Werkmeister«. Doch sind die Vorrechte der Meister nicht so grosse, konnte doch jeder Zunftgenosse Arbeiten ausführen. Er musste sich aber bei schlechter Beschaffenheit vor dem Handwerk verantworten. Eine Meisterprüfung scheint es nicht gegeben zu haben, wenn es gleich im Allgemeinen heisst, man solle Niemand in die Zunft aufnehmen, der seine Arbeit nicht bewahren könne, der Maurer als Maurer, der Steinhauer als Steinhauer, der Werkmeister als Werkmeister. Dieser mehr demokratische Zug in den älteren Hütten ist sehr bemerkenswerth. E. B. spricht dafür schon ganz deutlich aus, dass nur der Meister Lehrlinge annehmen dürfe. E. D. aber bringt ganz umständliche Prüfungsordnungen für die Meister. Ausdrücklich wird festgestellt, dass nur der Meister, der alle Vorbedingungen erfüllt hat, zum Bauen zugelassen werde. Aber selbst den Geprüften gegenüber hatte man Misstrauen. Sie durften für kein »vornehmes Gebäu« den Grund legen, ohne Begutachtung durch den Rathsbaumeister, auf Gefahr für die Kosten bei Misserfolgen aufkommen zu müssen. Trotz dieser Erschwerung soll jetzt jeder Meister nur einen Lehrjungen haben.

4) Geschäftsführung.

Die Hütte wird nach E. A. von zwei Vormunden geleitet, welche in gewissen Zeiträumen wechseln. Nach E. D. geschieht die Wahl dieser Vormunde durch die Steinmetzen selbst und zwar alljährlich. In der älteren Ordnung findet sich nichts, was der Annahme widerspräche, dass diese Wahlart schon damals bestanden hätte. Die älteste Ordnung gibt den Vormunden vier »Kumpane« zur Seite, welche gleichfalls vom Handwerk und den gemeinen Kumpanen alljährlich gewählt werden. Diese sechs zusammen »erkennen, was dem Handwerk Schaden oder Frommen mag bringen«.

Es fragt sich zunächst, wer die »Kumpane« seien. Die Eingangsworte der Urkunde E. A. lassen mit ziemlicher Deutlichkeit erkennen, dass die Gründung des Handwerks 1423 eine neue Einrichtung war, die von den Kumpanen ausging. In dem Artikel, welcher den »Leibgeniess« betrifft, ist zwar das Wort Geselle in zweiter Stelle durch Kumpane ersetzt, aber sonst werden unter

Kumpanen alle Zunftgenossen verstanden, Werkmeister wie Gesellen. Bei E. B. ist an Stelle des Kumpanes meist der Geselle getreten. Es beginnen sich die Gränzen zwischen den drei Rangstufen des Handwerks zu verschärfen. Bei E. D. kommt noch der Streit zwischen Steinmetzen und Maurern hinzu. Den Maurern wird die Wahl zweier weiterer Vormunde zugestattet, doch so, dass die Steinmetzen den Vorrang haben und die Sitzungen im Haus eines Steinmetzen stattfinden. Doch haben die Maurer einen Schlüssel zur Lade; aber sie müssen »entweichen«, wenn ihre vornehmeren Genossen Sachen für sich und zu strafen haben.

Wir erkennen also aus dem Allen, dass die Hütte eine städtische Zunft in der üblichen Art war, und finden nicht die geringste Andeutung von einem Verbande über die Stadtgrenze von Erfurt hinaus mit Meistern anderer Hütten. Erst bei der Frage der Verwaltung der Büchse kommen auswärtige Verhältnisse mit in Betracht.

E. A. schreibt verschiedene Steuern zu Gunsten des Handwerks aus und zwar drei Pfennige Strafe für Jenen, der auf Heischung des Handwerks nicht erscheint, einen Pfennig wöchentlich von dem nicht zünftigen Gesellen, fünf Schillinge Einstand von fremden Gesellen, die in die Zunft eintreten wollen. Sonst wird nur mit Pfunden Wachs für das Handwerk, mit Geld nur für die Stadt gestraft. Da nun den Vormunden gestattet ist, jährlich zwanzig Schillinge zu verzehren, so ist nicht anzunehmen, dass die Kasse reich war und den Mitgliedern grössere Dienste hatte leisten können, ausser durch Spenden von Wachskerzen zu den kirchlichen Festen.

E. B. fordert neu für die Büchse drei Pfennige von jedem Meister, Gesell oder Lehrling alle Vierteljahr, aber ausdrücklich für die »ewigen Gestifte, Messen, Gebräuche und andere Zierung«. Der in die Büchse zu zahlende Einstand für heimische und fremde Gesellen ist auf einen Gulden erhöht. Auch bei erfolgloser Heischung wird die Büchse mit Strafgeldern bedacht, wie denn bei den meisten jener Strafen, welche sonst in Wachs geleistet wurden, nun baares Geld tritt. Welches die Pflichten der Büchse sind, wird nicht klargelegt.

Hierüber gibt nun E. C. sehr merkwürdige Auskunft. Fremde Steinmetzen kommen nach Erfurt und veranlassen das dortige Handwerk, eine Ordnung des Büchsenpfennigs zu machen, wie in Strassburg und Frankfurt. Und zwar sollen die Pfennige für kranke Steinmetzen und Maurer verwendet werden. Jeder Erfurter Steinmetz, welcher Bürger ist, hat jedoch zwei Groschen, jeder, der für »einen Gesellen arbeitet«, alle Woche einen Pfennig, der Lehrling einen Heller zu geben, der Meister aber von seinen Gesellen die Wochenpfennige zu sammeln. Sobald Geld vorhanden sei, solle man trachten, es im Spital den Kranken zu Gute anzulegen.

Es fragt sich nun, welche Veranlassung die fremden Steinmetzen hatten, der Büchse die Richtung auf die Wohlthätigkeit zu geben. Mir will scheinen, als gehöre dieser Vorgang in den allgemeinen Streit um die Macht zwischen den Hütten des Südwestens gegen jene des Nordostens. Der Rath zu Erfurt verbot diese Ordnung, welche heimlich gemacht worden war und befahl, man

solle sich nach der alten Ordnung halten. Trotzdem erscheint in E. D. die Bestimmung, dass zu Steuer und Hilfe der armen Nothdürftigen und Kranken drei Büchsen beschaffen werden, und zwar sollen einlegen die Steinmetzen alle Vierteljahr sechs Pfennige, die Maurer vier Pfennige, wenn sie Bürger sind, die fremden Gesellen alle Woche einen Pfennig. Damit die Strafgelder und Büchsenpfennige den Kranken erhalten bleiben, haben die Vormunde genau Buch zu führen, und dürfen sie mehr nicht als zwei Gulden verzehren. Es ist also hier die Krankenkasse im Steinmetzhandwerk eine Schöpfung des reformatorischen Geistes, während die ältere Zeit nur das Seelenheil in Betracht zog. »Seinem Nächsten dienen,« sagt Luther, »ist besser denn Messestiften!«

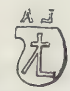
Merkwürdig ist das Fehlen des Wortes Polier und die Bezeichnung der beiden Hüttenvorstände, des Hüttenmeisters und eben der Poliere mit dem Namen Vormund.

Diese Bezeichnung für die Zunftvorstände war, wie mir Herr Dr. Beyer mittheilt, damals in Erfurt bei allen Handwerken üblich.

Ueber die Meister, deren Zeichen der Urkunde E. C. beigedruckt sind, wären noch einige Bemerkungen nöthig. Nur bei einem vermag ich mit einiger Sicherheit Anknüpfungen an bereits Bekanntes zu finden. Es ist dies:

Hans von Dresden (Tresen); da es unter den Siegelnden nur zwei Meister gibt, deren Namen mit H. beginnt, so dürfte zweifellos das:  sich auf den Dresdener Meister beziehen. Naheliegend ist, den Namen für Hans Schicketanz zu lesen, der 1518 Obermeister über die sächsischen Hütten wurde. Aber Schicketanz lebte nachweisbar als Meister schon seit 1495. Er wäre also 1547 schon an die 50 Jahre Meister gewesen. Er baute 1514—17 an der Dresdener Kreuzkirche, 1530—37 am Georgenthore, dem berühmten Meisterwerke der Frührenaissance.

Die anderen Meister treten meines Wissens zum erstenmal in der Kunstwissenschaft auf:

Asmus von Geithain (Geitha, Geytha). Sein Zeichen dürfte in:  zu erkennen sein. Nach Steche wurde das Schiff der Stadtkirche zu Geithain 1504 begonnen, 1519 noch gebaut. Die Wölbung blieb unfertig. Ich fand das Zeichen wieder am Südthor der Petrikirche zu Rochlitz, welche 1499 vollendet wurde.

Querinus von Salfeld (Salvet, Salvelt). Sein Zeichen ist wohl zweifellos:  . In Saalfeld war nach P. Lehfeldt 1526—37 der Rathhausbau im Gange. Der Erker an diesem entspricht völlig der sächsischen Steinmetzschule, dürfte aber dem noch gothischen Bau nachträglich angefügt, etwa ein Werk der Zeit um 1550 sein. Aehnliche Zeichen fand ich am Thor der Schlosskapelle zu Torgau (1544)  und an der Annaberger Kirche (ca. 1515)  .

Hans von Chemnitz (Kemnietz, Kemnetz). Wie mir scheint, ist sein

Zeichen: . Neben ihm wird noch genannt Georg von Chemnitz (Kemnietz). Die Annaberger Hüttenordnung unterschrieben 1518 mehrere Meister und Gesellen aus Chemnitz, wo damals, seit 1514 der Umbau der Klosterkirche in vollem Gang war. 1525 entstand dessen berühmtes Portal. Es zeigt noch gothisches Grundwesen. Jünger sind die Renaissancetheile des Klosters selbst, die der Dresdener Schule angehören. Schöne Steinmetzarbeiten an Bürgerhäusern gehören der Zeit um 1550 an. Ein dem obigen verwandtes Zeichen  findet sich nach Steche am Portal der 1565 erbauten Johanniskirche zu Chemnitz.

Valentin (Velte, Valte) von Weissenfels. Als sein Zeichen ist anzusehen: .

Unter den Steinmetzen, die der Urkunde nicht ihr Siegel beifügten, möchte ich noch hervorheben:

Thomas von St. Annaberg (Sant Dannenberg); ein Thomas von Linz erscheint 1518 und 1520 als tüchtiger Steinmetz-Geselle am Bau der Annaberger Kirche. Er ist es, den 1518 die sächsischen Steinmetzen als Vermittler nach Strassburg senden, damit er die dortige Ordnung einsehe, nach welcher sich die Meissner den Strassburgern zu fügen hätten.

Die Erfurter Steinmetzordnungen lauten im Wortlaut wie folgt:

(E. A.) Handwerksartikel der Steinmetzen.

1423 am Tage Petri et Pauli.

In nomine Domini amen. Nach Christi geburt thusint ffierhundirt darnach in dem dry und czweyncigisten jare an dem tage sankti petri und pauli der heilgen czwulffboten sind wir kumpan des hantwerges der steynmetzen zcu Erffurt eyntrechticlichen unsern hern zcu gehorsam und der ganczen stad zcu Erffurt zcu eren und eyme ganczen hantwercke zcu fromen und zcu nutzen (übereingekommen), (1) das eyn iclicher steynmetze adir wergkmeister zcu erffort nicht me habin sal uff unser hern arbeit nach nirgen in der stad adir in unser heren gebite dann czwene diener ader leerknechte. (2) Und eyn iclicher diener adir leerknecht sal zcu hant eyn phunt wachs gebin und (3) eyn iclicher meister sal keynem diener adir lerknecht körczer uffnemen adir lernen, dann eynen steynhouwer ffier jar und eynen murer dry jar, und (4) wann man eynen uff nempt czu lernen adir ledigk saget, wanne her us gelernet had, das sal allis gescheen mit eyns hantwerges willen und wissen, das man weiss, wer eyn diener adir eyn leerknecht were adir us gelernt hette. (5) Und ouch wilcher steynmetze adir wergkmeister das breeche, der sal unsern hern eyne halbe margk silbers gebin und dem hantwergk eyn phunt wachs, als dicke man des hinder ön queme, als hir geschrebin sted. (6) Ouch mag eyn iclicher wergkmeister in dem litzten jare, wann eyn diener adir eyn leerknecht us gelernt hette, in demselbigen litzten jare mag her eynen andirn

uffnemen. (7) Ouch sal eyn iclicher wergkmeister in unser hern phlege nach nyrgen in der stad von keyme gesellen heymlichen liebgeniss neme nach geschenckte dar umme, das her ön fördern sülle, hinder wilchen meistir adir kumpan man des queme, der sal unsern hern gebin V schillinge und dem hantwercke czwey phunt wachs. (8) Ouch wann eyn diener adir leerknecht uss gelernt hette dy jar als vorgeschrebin sted, der möchte förder dienen, und das sal den meyster keyns beschedigen. (9) Weres ouch sache, das eyn steynmetze ussewendigk unser hern phley (Pflege) gesellen adir leerknecht hette, des nempt sich eyn hantwerg nicht an. (10) Ouch queme ymant und clayte (klagte) ubir unserer kumpan eynen, das öm nicht gehaldin were adir wurde, wy offte das gescheed adir der selbige erbeyt gemacht hette, dy da wandelbar were, da her umb vorclaget wörde von eyme hantwerge, also dicke sal her gebin unsern hern V schillinge und dem hantwercke czwey phunt wachs. Dannach sal her syme widersachen wandels phlege nach erkentheniss unserer hern und des hantwerges. (11) Ouch wirt eyn iclicher steynmetze geheischt by gehorsam von unser hern wegin zcu den formunden und nicht queme, der sal gebin eyn phunt wachs, her hette dann redeliche sache, dy on des entschuldigete. Würde her abir geheischt von eyns hantwerges wegin alleyne und nicht enqueme, der sal dry phenninge in die büchsen legin. (12) Ouch were ymant, der da vor den formunden etwas gelobete adir geredte und nicht enhilde, der sal unsern hern gebin V schillinge und dem hantwercke czwey phunt wachs, adir wilchem dy formunden das hantwerck inlegetin und her des nicht hilde, der sal gebin unsern hern eyne marck silbers und dem hantwercke IV phunt wachs. (13) Ouch wilch steynmetze zcu Erffurt gelernet adir gedienet had und wil in dy czunnfft komen, der sal dem hantwercke gebin nach aldir gewonheyt syne brote und syne semeln und czwey stöbichen wyns. Sted abir irne eyner an eyns meysters forderunge und der zcunnfft nicht begert, der sal alle wochen eynen phennig in dy büchsen lege. (14) Ist her abir eyn usswirdiger und wil in dy czunnfft komen, so sal her dy alde gewonheit gebin, also wir geschrebin sted und ffunff schillinge in dy büchsen und ouch eyn phunt wachs. (15) Ouch sal man nymanden in dy czunfft nehmen eyn hantwergk erkenne dann; das her eyme iclichen syne arbeit kan bewaren, eyn murer also eyn murer, eyn steynhouwer als eyn steynhouwer, eyn wergkmeister also eyn werckmeister, einen iclichen nach synen state; (16) were abir ymant, der in der czunfft nicht were und umme das hantwergk nicht gedienet hette, den sal man phenden nach gewonheit und ordenunge unsers hantwerges mit hülffe unser herrn, also offte wir den fynden ubir irne eyner arbeit umb ffunff schillinge unsern herrn und eyn phunt wachs dem hantwercke. (17) Ouch wilcher unser kumpan eyner den andirn beleydingete und kunde des nicht zcubrengen adir schulde adir schabernackete, der sal unsern hern gebin eyne lütige margk silbers und dem hantwerge eyn phunt wachs. (18) Ouch wo dy kumpan und dy formunden des hantwerges by eynander weren und dann irne eyner eynen hader anhübe odir eynen uffloufft machte, der sal gebin unsern hern eyne halbe margk silbers, also ofte das dar gescheed, und dem hantwerge vier phunt wachs. (19) Ist abir ymant, der dem andirn nach syme

wercke adir arbeit mit hinderliste stunde, also das das eyn handwergk erkennen kunnde und dy selbige cleygde (Klage) vor unser hantwergk queme, der sal unsern hern gebin eyne lütige margk silbers und dem hantwercke IV phunt wachs. Dannach sal her von dem wercke lassen mith dem erkentenisse unsers hantwerckes. (20) Ouch süllen dy formünden des vorgenanten hantwerges, nuwe und alde, nymandes büsse ane wissen der ffier kumppan, dy dy gemeynen kumpan zcu den czween fformunden gesatzt habin adir gesatzt werdin und alle jar jerlichen das hantwergk und dy gemeynen kumppan ffiere under ön kiesen, sullen erkennen, was dem hantwercke schadin adir fromen mag brengen. (21) Ouch sullen dy aldin formünden mit den ffier kumppan, dy on von eynes hantwerges wegin zcu gesatzt sint, den nuwn formunden und den eildisten kumppan unsers hantwerges berechnunge thun, alle jar eyns. Ubir sulchen egenanten rechenungen sal man nicht me vorczeren von des hantwerges geilde dann XX schillinge phenninge. Vorczeret ymant dar gobin me, das gee öm an syme geilde abe umbeschediget unserm hantwergk. (22) Ouch sal nymant keyne eygene arbeit adir eygen werck habin, her sy dann unser hern geschworne bürger zcu Erffurt. Sulche vorgeschrebin stucke, puncte und artikel sal man alle jerliche jar eyns lesen, adir welche czit des dy kumpan unsers hantwerges begerende sint.

(Abschrift im Stadtarchiv zu Erfurt. Original auf Pergament im königl. Staatsarchiv zu Magdeburg.)

Raimund, Cardinal von Gurk, confirmirt die Bruderschaft der Steinmetzgesellen zu Strassburg.

d. Strassburg 1502, XVI Kal. Septembris.

Reymundus durch gottes erbermde sancte Marie nove der hlg. romischen kirchen prister cardinal Gurcensis, in allen Teutschen landen, Tenmarg, Schweden, Nortwegen, Friessen, Prewssen, auch allen und besondern provincien, stetten, dorffern und wonungen dem heiligen romischen Reich Teutschen landen unterworffen mit anstossen irem loblichen legat unsers behalters und hern Jhesu cristi grundlosse barmhertzigkeit cristglawbiger menschen andacht, die ein vertrauen verhoffen durch die verdienst seiner muter, der reinen junckfrauen Marie mit besonderer gunst verfolget, so er zu lob der selben seiner muter auss innerlicher hertzmutigkeit in zimlicher eren angebettet wurd, und als wir uns seines stat haltens uff erdtrich ampts bebstlicher legation geprauchen, bevestigen und bestettigen mit gepurlicher hilf des bestendigen sigs, was hierumb beschiet und auffgericht wurd, und empitten allen und yden besonder cristgleubigen menschen, die disen gegenwertigen briff immer ansehen sind, unsern eigen grus in got dem hern, wissentlich von wegen unsers liben sunss in got wergmeister und erbeitter Steinmetze handwerg genant der selben gesellen der stat Strassburg, ein bit uns nechst uberantwort hat innengehalten, wie dieselben auch andere desselben handwergs meister und erbeitter genant gesellen an andern orten hochteutschen landes wonend zu trost und hilff, der Todten auch zu heill und frid der lebendigen

etlich billich und erbere statuta uffgerichtet haben, die auch durch den allerandechtigsten, der hlg. Romischen kirchen sun Maximilian Romischen konig unuberwintlichen sindt bewert und durch gewalt seiner koniglichen maiestat bestettiget und confirmirt worden, als die selb bit weyter in hielt, were es sachen, das wir derselben bepstlich crafft mit aussgabe etlicher geistlichen gaben zu liessen, furwar zu den begengnus solicher bruderschafft in obgemelten statuta verordent, die am donnerstag in den vier fronfasten und an dem tag der heiligin vier gekronten, auch an andern tagen so dan begangen wurden die gedechtnus der todten in der kirchen aller ort und ende, do die menig der wergmeister arbeitter oder gesellen wonung hand und pflicht zubeen (?) wurdt cristglaubiger menschen andacht ufferquicken und mit merung gottes dinst und grosslicher derselben heil und einen gemeinen nutz geratten und geholffen und also von der obgemelten meister und gesellen sind wir demutiglich gebetten worden, das wir denselben durch gewalt unser legation genediglich und barmhertziglich wollen versehen. Wieoll nun aber cristglaubige menschen andacht zu aller heiligen ere anrichten sollen, begeren wir doch allermeist eren, die wir ermessen zu bescheen in lob der allerheiligsten iunckfrau Marie auss besondern gunst furderung zugestheen. Darumb an dem teyl als wir geneigt sind der bit obgenanter wergmeister, erbeitter oder gesellen vorgemelter statuten mit der bruderschaft als gemelt wurd und was dorinnen verordnet ist und dorinnen begriffen, so ferren die selben zimlich, erlich und billig auffgericht ander hernach volgend und andern, die in kunfftigen auffzurichten nach dem dieselben auffgericht sind wir itzund als dann, und dan als itzund durch gewalt unserer legation, des wir uns an dem ort geprauchen, in crafft dieser gegenwertigen brieff mit ewigem schirm und freyhung befestigen und bestettigen und approbiren, und über das alles wir begeren, das alle die kirchen, in den die genant bruderschaft in vorgedachter weiss begangen wurd, mit zimlichen eren von cristglaubigen ewiglichen geert und in iren bewen und gemechen gebessert, gebauet und gehanndthabt werde, auch mit buchern, kelichen, lichten und andern gezirden, dem gottes dinst zugehorend erlichen geziret und bevestigt werde und in inen gots dinst gemeret und cristglaubig menschen desterwillicher dohin einzuflüchten haben von andacht wegen, und an besserung, gebeu und handhabung und andere vorgenante handhabung dester schneller ankeren, dadurch an denselben enden sie durch gaben himlischer genaden sich gnediglich ergetzend erkennen von des almechtigen gots barmhertzigkeit und der heiligen petri und pauli seiner apposteln, des gewalts wir uns vertrosten, allen und yden besondern cristglaubigen warlichen gerewet und gepeicht, solich vorgenante kirchen an einem iden donnerstag der vier fronfasten und am hochzeit der vier gekronten, auch an andern tagen, an den mit gedechtnus der todten die genante bruderschafft begangen wurdt, und die in derselben begengnus gegenwertig sind, hundert tag auffgesetzter puss in got dem hern barmhertziglich innen vorgeben mit disem gegenwertigen zu ewigen zeiten werende. Des zu warem glauben und urkunde haben wir diesen gegenwertigen briff zu machen und mit unseren anhangenden innsigel gebotten zu bevestigen. Geben zu Strassburg in dem jare von der menschwerdung unsers

hern anno ccccc. II. (1502) an dem XVI Kalendis Septembris unsers aller heiligsten in got vaters und hern hern Alexander babst des sechsten, seiner bepstlichen kronung in dem zehenden iare.

(Gleichzeitige Uebersetzung aus dem Lateinischen im Stadtarchiv zu Erfurt.)

(E. B.) Ordnung der Steinmetzen.

Ohne Jahresangabe, wahrscheinlich dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehörig.

(1) Item welch Steinmetz in dy zcunfft und Steinmetzen hantwerk komen wyl, der sal nach anczeygung der punckt und artikel hir nach verzeichend verfaren. (2) Item zcum ersten sal er syne burger zcedeln eym hantwercke furlegen do durch zcubeweyßen, daß er burger sei. Auch sal er bewießen, wy und wo er sein hantwerg erlernt habe, auch syne lernejare und zciet ußgestanden, sich auch sampt synem Ehwiebe, ab er das hette, fromelich, getruwelich erberlich gehalten. (3) Item ein iglich meyster ßall nicht mehr dann eynen lerknecht uf Steinmetzwerg zcu hauwen und den vier jare und nicht kortzer haben, ader eyme murrer drey Sommere, wy man das hie zcu Erffurdt phleget und gewonlich ist zcuhalten. Und wann der meyster den lerknecht ufgenohmen hat, dann sal der knecht eyn phundt wachs dem hantwercke geben. Wann aber der meyster den lerknecht loß saget, sal gescheen mit wissen der formunden. Auch mag der meyster im leczsten des knechts lerjare eynen andern lerknecht bey dem selbigen ufnehmen. Hat aber eyn meyster lerknecht adir gesellen ußwendig der stadt Erffordt, nympt sich eyn hantwerg nicht an. (4) Item ein iglich geselle, der in der zcunfft nicht ist und arbeydt an gesellen stadt, der sal alle wochen eyn phenning in dy buchßen legenn. Auch sal eyn iglich meyster, geselle adder dyner ein iglich quatuortemper drey phenninge in dy buchßen geben zcu enthaltung der acht ewige gestiffte, mesßen, geluchte und ander zcyrunge. Und welcher daß nicht also gibt, dem sal man syn hantwergk inlegen, biß so lange daß er syn gelt gegeben habe. (5) Item ein Steinmetze, der hie in der stadt Erffurdt syn hantwerg erlernt hat und begert der zcunft, der sal eynen gulden in dy buchsßen geben. Ist er aber ein fremder und nicht seyn hantwergk hir verdint ader erlarnt hat, der sal unsern herrn eyme erbarn Rathe eynen gulden geben und dem hantwerck auch eynen gulden geben und in die buchsßen eyn pfundt wachß zcu gots dinste und geluchte. (6) Item wirdet eyn steinmetze bey gehorsam unser herrn eyns erbarn Rats geheischt zcu dem hantwercke und nicht queme der sal zcehen schillinge eynem erbarn Rathe und eyn schilling in die buchßen geben, es ey dann, daß er eehaftige nodt bywießen wurd. (7) Item wirdet aber eynr by gehorsam des hantwercks geheyscht, eß sy zu begenknus ader begrepniß und nicht qweme, der sal VI pfenninge in dy buchsßen geben. (8) Item wirdet aber ein steinmetz, es sey meyster, lerknecht ader geselle, er sey in der zcunfft ader nicht, zcu der hulde geheischen und nicht qweme und verachte das, der sal eynem erbar Rathe zcehen schillinge geben zcu

buhße und eynem hantwercke funf schillinge. (9) Item wu eyn meyster hie in der stadt arbeyt hette gedingt ader sezcu eynem meyster arbeyt zcumachen ufgenohmen were und eyn ander steynmetze wurbe umb dy arbeyt und neme die arbeyt an, ehir sich der bauher mit dem ersten vertragen hette, alß offt eyner also uber kommen wurde, der sal eynem erbaren Rathe eyn halb pfund zcu buhße geben und dem hantwerke funff schillinge, und sal dy arbeit lassen und nicht machen. (10) Item wer abir eynr mit eynem steynmetzen in reden und nicht yns wurden wydder umb gedinge nach tagelon, und der steinmetze hette dem herrn steynn bestalt zcu brechen, und der herre lisße sich bedunken mit eynem andern baß zcu thun, sal sich der herrn mit dem steinmeczen umb syne muwe (Mühe) voreynigen und mag wol nach eynem andern meister bestellen trayt (trägt) nicht busße. (11) Item qweme auch imandt und clagete uber unser kompane eynen, das er ime arbeyt gemacht hatte, dy do wandellbare were und alßo ubirkomen wurdde, alß offte das geschee, szal er unseren herren eynem erbarn Rathe zcehen schillinge zcu buhße geben und dem hantwerk funff schillinge, und sal dannach dem kleger phlegen als vyll ime zcuerkant wirdt durch unser herrn eynen erbarn Rath und das hantwergk. (12) Item wu eyn hantwerg bey einander were und eyner den andern mit unnutzen worten uberfure, flucht adder liegen hiesse, sall dem hantwercke eyn phundt wachß zcu pusße geben. Wurde abir ime eyn friede gebotin durch dy formunden und brechen den mit wortten adder mit werken, welcher das breche, der szall eynem erbaren rathe zcehen schillinge, und eym hantwerk funff schilling geben. (13) Item wu ein steinmetz den andern schulde, das ime an ere adder gelimpf betreffen wurde, und eyner ubirkommen wurde, alß offt eyner gebrechlich hirinne erkandt wirdt, sal er eynem erbarn Rathe zcehn schillinge zcu busße geben und dem hantwerke funff schillinge. (14) Item es enßall auch keyn meyster von keynem gesellen heym lich lipnis nehmen, daß er ine fordern wolde, und wu eyn geselle von seynem meyster zcyhen wyll, der szal uf den Sonnabend orloub nehmen. Desglichen szal sich der meister widderumb gegin dem gesellen haltten. (15) Item eyn iglicher, der do arbeyt wyl dinngen, der szal in unser zcunft und hantwerk auch burgere syen nach gewonheyt unsers hantwerks, wy dann obin auch angezceigt und berurt ist. (16) Item eyn iglich steynmetze sall an sanct Peterstage stulfyer und am tage der vier gekronten merterer keyner arbeyt uff steinmetzwergk nicht pflegen. Wu abir das von yrkeynem nicht gehalten wurdde, der sall eyn pfundt wachs zcu busße geben. (17) Item dieße punckt, stucke und artickel, wy die oben angeczeyt sint, haben und behalten wie unser herren eyn erbar Rathe dy muge und macht, dar inne zcuthun und zcu laßen und die nach irem gefallen und erkentnisse czu mynnern und zcu mehern.

(Abschrift im Stadtarchiv zu Erfurt. Original auf Papier im Staatsarchiv zu Magdeburg.)

(E. C.) Der Steinmetzen zu Erfurt Ordnung wegen der Büchsenpfennige.

(1) Ein erbar hantwerck hatt sich mitt einander vor einiget frümbde steinmetzen und auch die hie zw erffürt, das billich sein in einer solchen loblichenn stat, das man hantwercks ortnüng halten sol der püchsen pfennig halbenn, als nemlich zu straspürck und zu Franckfurt und an andern ortern, do man hantwercks gewonet helt. (2) Und die selbigen eingelegten püchsen Pfennige die sol man den steinmetzen ader meurer ders in kranckeit bedarff, das ein hantwerck erkennen kan, das er solches benottiget sey, so sol man im hulff mit thun, und wen er wider auff kumbt, so soll ers eim hantwerck wider zu stellen. (3) Ob sich irgent einer auf dem lant drauff behelffen woltt und mit mutwilliger kranckeit furwenden, sol man im seinen mutwillen keine steuer thun. (4) Ob sich mit mitler zeit ein gelt samlet wirt, und die gesunden an iren nutz legen wolten, dadurch der kranck mocht verhindert werden, der sol 10 gulden an alle genadt nider legen. (5) Sol auch ein itzlicher steinmetz, der zu erffurt doheim ist und in der burger zunfft ist, der sol 2 groschen ein jar in die puchsen legen, er arbet hie oder arbet draus, do sol kein entschuldigung sein. (6) Sol auch ein itzlicher steinmetz ader meurer, der fur ein gesellen arbet, alle wochen ein Pfennig in die puchsen geben, und ein diner sol geben ein wochen 1 heller in die püchsen, und welcher steinmetz der meister ist, der sol auff sein pflicht und gelubnis des hantwercks alle wochen von seinem gesellen die wochen pfenning ein sammel oder einbringen, und welcher meyster dasselbig nit thut, der sol einem erbar hantwerk zu straff geben 10 gulden. (7) Und ob mit mittler zeit gelt gesammelet wurdt, so sol man auff weg trachten dem kranken zu ghut ins spitall, ader an andern ortern auff bet trachten und solch gelt genyslich anlegen den krancken zu ghut. Da bey sein gewest die erbarn steinmetzen wie noch folgt: Adam von Licht, Jakob von rochlatz, Valten von Hilperhausen, Jorg von Kemnietz, Hans von Kemnietz, Asmus von geytha, Querinus von salvet, Thomas von sant Dannenberg, Hans von tresenn, Hans von wurmes, Valte von Weyssenfells. Des zu worer urkünt haben die steinmetzen ire Zeichen auffgetrückt: Hans von Kemnetz, Hans von treseu, Querinus von salvelt, Asmus von geitha, Velte von Weissenfels.

(Folgen eigenhändige Unterschriften:) Valte Wildt zu erffurt. Michel meussel zu erffurt. Cles Cappendorff zu erffurt. Hentz Wagnener zu erffurt. Merte Eisenberck zu erffurt. Cles Schmerg zu erffurt. Hans Pennelt zu erffurt.



(Auf der Rückseite steht:) Dieß ist der Steinmetzen neue ordnunge, die sie selbst ann vorwissen das raths gemacht und darumb gestrafft worden sein. Dye hat man von ihne genuhmen und sollen sich der alden hinfurder halten. Act. 4to post Valentini anno etc. XLVII. (1547). (Diese Aufschrift ist von anderer Hand. Original auf Papier im Stadtarchiv zu Erfurt.)

Abschrift aus dem liber dominorum Nr. 1473 im Staatsarchiv zu Magdeburg. 1473 II[a] post Alexii.

Der Rath von Erfurt schreibt an Johann Metterberg, Baumeister des Domes zu Passau. Derselbe hatte auf Klage eines gewissen Hans Ronneberg, der sich von Erfurt nannte, den Meister Hans Phawe von Strassburg, Werkmeister des Domes in Erfurt und des Rathes, auch Bürger daselbst, nach Passau citirt, worauf der Rath antwortete, dass er auf Grund der städtischen Privilegien (ius de non evocando) nicht dulden könne, dass jener der Citation Folge leiste. Der Rath sei des Werkmeisters mächtig und bereit, Klagen gegen ihn hier in Erfurt anzunehmen. Zugleich schicke er ein Zeugniss, woraus hervorgehe, dass das Marienstift (Dom) dem Hans Phawe den Bau der Kirche anbefohlen habe, und dass Meister und Gesellen des Erfurter Handwerks der Steinmetzen ihn wiederholt zum Vormund gewählt hätten.

(E. D.) Des Raths zu Erfurt Zunftordnung für die Steinmetzen. 1588.

Ordenunge der Zunft oder Innunge der Steinmetzen im Jhar nach Christi unsers einigen Erlösers und sehligkmachers Geburdt 1588, bey Regierung als der edelen, ehrenvesten, achtbaren, hochgelarten, hoch- und wolweysen herren ern Rudolf Zigelers und ern Herbordt Nacken Ratismeistern, ern Thomas Zigeler, er Iheremias Selczer und Doktor Wendelinus Zcimmerman, Vierherrn, Obersten und Seniores, mit ihren Rathisfreunden, so domals am Rathe waren und gesessen, ist diese nochbeschriebene Ordnung der Steinmetzen in rechtfertigung der handtwerge gemacht, auffgericht und zuegelassen, hinfürder also zuehalten.

Welcher Steinmetz oder Maurer in der Steinmetzen Ordnung kommen und Meister werden will, der soll sich auch selbst fromlich und ehrlich gehalten haben und im handtwerge der Steinmetzen gelernet haben, auch seinen Burgerzettel vorlegen, dazu seinen zimlichen harnisch und wehere haben. Soll und hat sein hantwergk alhier zcu Erffurt gelernet, so soll ehr einen gulden halb unsern hern, einem ehrenvhesten, hoch und wolweysen Rathe, und die ander helffte neben einem pfundt wachs dem handtwerge reichen. Dis alles sollen die vormunden einnehmen bey dem eyde, damit sie in einem Ehrenvesten und hochwohlweisen Rathe vorwandt und zugethan sein. Sonsten soll niemandes zugelassen werden grosse gebew zu machen, als Kirchen in Grund zuelegen und derselbigen gewelb, grosse und kleine wergkstücke zcu hawen und andere grosse wergk, das Meisterstücke sein, aus dem grundte zu legen, ehr sey dan in der steinmeczen ordenunge oder Meister. Der Bau mag so gros und trefflich sein, so ein frembder Meister durch eines ehrenvesten, hoch- und wollweisen Raths gunst und erlaubnus wurde machen, sollen die vormundere und auch ein ganz erbar hanndtwergk der steinmetzen keine einsagung zu thun macht haben, so ferne ehr sein handtwergk ehrlich funff Jharlangk usgedienet und gelernnt hat. Doch soll ehr dem handtwerge geben, was ihm geburet.

Ein jeder Steinmetz, der Meister werden will allhier in Erffurdt, soll zcwey jhar hinfürder gewandert sein und die folgende Meisterstücke wissen: erstlichen Risse mit dem gebognus, wie es die Kunststücke mit dem Zirckell erfordern; alsdan solche stücke nach dem jungen Masstabe vorstehe, wie dan auch die abrisse nach dem Masstabe sollen gerissen werden, und sollen das die folgenden Meisterstücke sein:

1. Erstlich ein gewundener holer schnecken- oder Wendelstein, in der schellunge mit einem wiederleger, und in der Zarge mit einer handthaben, voll versimbst und zierlich ausgeladen und soll sich dem steigen nach nicht krumpfe oder würgen, und so sich der Mengel einer oder ander mehr befinden wurden, so soll das als Meisterstücke nicht auffgenommen, sondern verworfen sein, bis solange das der, so das Meisterstück bedarf, recht erfahre, wie ehr das kunstliche wergk verrichten soll. Ehr soll aber zum wenigsten under einem halben Jhare bey den vormunden und einem handtwerge nicht wieder ahnlangen, auf das ehr seiner sachen desto besser in acht nehmen kan. Und so ihme das wergk oder meisterstücke zcum andernmal mißlingen wurde, soll ehr in einem gantzen jhare bey den Vormundern und einem handwerge nicht ansuchen und darzue vier gulden zur straffe vorfallen sein, zweene einem ehrenvesten und hochweisen Rathe, die andern zweene dem handwerge, welche die Vormündern einbringen sollen bey den pflichten wie obengemeldt.

2. Zum andern soll das Meisterstück sein ein gewundene, und scheitrechte Reüppn, welche aus vier Ecken, aus jeder vier schenkel aus des anfangk haben soll, welche im Mittelpunkten zusammen schleifen sollen. Und in solcher Rüppen sollen auch vier Klebschlossteine sein und durch die andern vier gewundene und scheitrechte schleife, wie dan in des hanndtwergks laden sollen solche abrisse und Meisterstücke geleget und durch eines ehrenvhesten und wollweyssen Raths bestalten Baumeister in grundt gerissen werden. Und so der angegebene Meister in diesem andern stücke daddelhaftigk befunden wurde, soll es auch wie mit dem ersten gehalten werden.

3. Zum dritten soll das dieses Meisterstücke sein als eine uberworffene und schroege schellunge. Die uberworffene schellunge soll woll und zierlich vorsimbst sein, die schroege aber soll nach gemeinem lauff, doch auch etwas vorsimbst werden, darmit man gleichwoll das meisterstücke daran spuren und mercken kan. Darzu soll ehr auch von den funff Seulen etwas mit seinen Henden reissen und abtheilen nach derselbigen abtheilunge und gerechtigkeit, und dasselbige auch mit der rechten austheilunge ins werk richten.

4. Zum vierdten soll sich auch keiner unternehmen, fürnemblich gebeue, die etwas wichtigk und grossen unkosten drauff gehen mochte, dieselbigen in den grund und fundament zuelegen, ehs sey denn, das ehr zuvorn gebew vor sich gefertiget und bestendigk ausgemacht hett, ehr sey gleich steinmetz oder maurer. Und so einem meister von einem bauhern gebeu vordinget wurden, und der bauher wurde bei sich befinden, das ehr zu dem gebeu den grundt nicht tuglichen mochte beraumet und gegraben haben, so soll der bauher des gebeues eines ehrenvesten hoch- und wollweisen Raths und gemeiner stadt

baumeister darzu erfordern und besichtigen lassen, der dan bey seinen pflichten berichten soll, ob der grundt tuglich oder nicht, aber gleichwoll keinem theill weder zu schaden und nachtheil umb die gebuer als acht groschen, und soll der bauherr die helffte und die ander helffte der wergkmeister geben. Und so ein wergkmeister für sich selbsten understehen wurde, die fundamente auszuelegen und solchs keinen bestandt haben wurde, das das gebeu schaden dardurch bekeme, so soll der wergkmeister dem bawhern allen schaden und unkosten erstatten und abtragen, und so ehr solches nicht mit haab und gut vormagk, soll ers mit gefengknus strafe seins leibes bezahlen.

5. Zum funfften sollen sich die Steinmetzen, welche ihr Meisterstück wie gemelt gefertigt und von den gedachten Persohnen tuglichen aufgenommen und erkandt sein, und hat auch seine zwey jhar gewandert, nicht mit diener oder lehrjungen uberlegen und annehmen, dan es soll keinem meister in dieser stadt Erffurdt zcugelassen werden, dan ein diener oder lehrjunge, es were dan sache, das einer mehr furderunge auf dem lande hette, das ehr gesellen jhar und tagk dieselbigen neben einem diener zu fordern, so soll ihme zugelassen sein, daß einer noch einen diener auf solche forderunge annehme. Mochte aber gleichwoll doch ein steimetze funff jhar ausstehe und lerne, ein meurer diener soll drei Sommer lernen und ausstehen, wie es dan in allen landen und stedten ublich und breuchlich ist. Und so der diener aufgenommen, so soll ehr ein pfund wachs in die laden, und der meister mit dem diener auch dem handwerge sein gebuer also balde uberreichen und zustellen.

6. Zum sechsten. Dieweil dan die meurer auf ihr vielfaltiges anlangen auch lehrjungen und diener haben wollen, so sollen auch die Meurer zuvorn, der meister sein will, drey sommer oder zum wenigsten zwene gewandert haben, und so solches geschehen, will ein ehrenvhester hoch- und wollweyser Rath solchs zulassen, aber mit diesem bescheide, das die Meurer so woll ihr meisterstück machen, als die steinmetzen, und sollen das der Meurer Meisterstücke sein als folgendergestalt:

Vor das erste soll er ein Creuczgewelbe mit vier anfengen mit seinem rechten Mas und Ardt vorbogen stelln nach dem jungen Masstabe, und so ihme das und auch die andere mißlingen, vorwerflich und nicht tuglich sein werden, so soll es auch damit gehalten werden, wie es mit der Steinmetzenmeister stucken und die straff gehalten werden soll, wie es dann der erste Artikel vormelden thut.

7. Zum siebenden soll das das ander meisterstücke sein, ein schroegicht Creuczgewelbe, das an einer scheiben (schiefen) Mauren, die lenge ist vier und zwanzigk, die ander scheib Mauer soll sechczehen, die dritte funffzehen und die vierdte vierczehen schue langk oder weitt sein, und soll ein solch gewelbe funff anfenge haben, und die grethe in den mittelpunkten zcusammen laufe und nach keiner seitten steche.

8. Zum achten. Das dritte Meisterstücke soll sein ein Creuczgewelbe uberlenget mit acht anfengen, und soll keiner hoher angeleget werden als der andere, sondern sie sollen alle achte wage recht heraus stehen und in dem

Mittelpunkten zusammen lauffen, aber gleichwoll das man die acht grethe recht underschiedtlich aus den anfengen erkennen kan.

9. Vor das neundte. Der Meurer Meisterstück. Welcher meister sein will, soll auch dis Bogengestelle, wie auch die andern zuvor Bogengestelle wissen, als nemblich in einem sechs oder acht orttigem Thorm, mit sechs oder acht anfengen, mit einem Leffander (?) oder Wannenbogen, und sollen die grethe auch es sein, die sechs oder acht in den Mittelpunkten scharf zcusammenlaufen, das man sie auch recht und wol erkennen kan ohne allen Mangel. Und so etwas vorwerflich daran gespuret wördt, so soll es damit gehalten werden wie zuvor angezeigt. Das sein also die vier Meisterstücke, die ein Maurmeister wissen und vorbogen stelln soll nach dem jungen Maßstabe nach aller gerechtigkeit. Und so als dan der Maurmeister mit diesen vier Meisterstucken ohne Mangel bestanden ist, welche durch die Vormunde und eines ehrenvesten, hoch und wollweisen Raths Bau- oder Wergkmeister vor recht und gut erkandt sein, welche sie bei ihren pflichten unparteiisch thun sollen, als dan, wan einem Mauermeister arbeit zcuvordingen vorkompt, so magk ehr solche dingen, als zimliche Keller und andere schnur und bley recht mauren. Es soll aber in solch gemaur, welches die Maurmeister zu dingen die macht haben sollen, mehr gehauwen steinwergk nicht gemachet, dann eine Thuer und ein fenster, was in schnur- und bleirechte Mauren kompt. Was aber die Keller anlanget, die werden mit notturftigen Thueren und Kellerfensterlein vorsehen, und so die maurmeister steine zcuehauben bedurffen, so sollen die steinmetzen ihnen solches umb billichen und ublichen Lohn, es sey in dem gedinge oder wochen lohn, und so sich die steinmetze solches wegern wollen, so sollen die Maurer solches bey den vormunden und handtwerge klagen, die sollen die steinmetzen, welche die Maurer nicht haben wollen, fordern mit dem Steinhawen umb zwene gulden straffen, soll einer einem ehrvesten und hochweisen rathe und der ander dem handtwerge bleiben. Darzue entgegen soll auch den Meurern verboten sein, nicht mit Knupfel und Eisen etwas steiner zuehawen, und so einer solches uberkomen wirdet, der soll auch zwene gulden zur straff vorfallen sein, die helffte einem ehrnvesten Rathe, die ander helffte in des handtwergs laden.

10. Zum Zehenden. Wan ein steinmetz oder Maurer einen lehrjungen oder diener das handtwergk zuelernen ahnnimpt und kan denselbigen, so es ein steinmetze ist, nicht jhar und tagk fürdern neben gesellen, ist es aber ein Maurer und kan den Diener nicht einen Sommer furdern mit gesellen, der soll zwene gulden zur straff vorfallen sein und auch die helffte einem Ehrenvesten Rathe, die ander dem handwerge.

11. Zum eylfften. So ein steinmetz oder Maurer von Raths wegen zu dem handtwerge zuegehen gebotten wörde und erscheinet nicht ohne erhebliche ursache und Ehehafft, der soll zur buese geben auffs Rathaus funff schneeberger und dem handwerge drittehalben. Wirdt ehr abir von handtwergs wegen mit derselbigen knecht erfordert und erscheinet nicht, der soll dem handtwerge drittehalben groschen verfallen sein.

12. Zum zwolfften. Wen ein erbar handtwergk mit den Vormunden sich

zusammen betaget, handelung zu pflegen vorfallener straffe und andere gefelle einzubrengen, so sollen sie sich erbar und zuchtigk halten, einer dem andern nicht fluchen ader arges wunschen, viel weniger mit unschambaren unzuchtigen wortten vornehmen lassen, an welchem Gott ein Greuell hat. Und so einer oder mehr so vergeslich sein wirdt, sich mit gemelter gotteslesterunge vorgreiffen und einer den andern felschlich Dueczen und Liegen heissen, der verbuesets einem Ehrenvesten Rath mit funff, und dem handtwerge mit drittehalben groschen.

13. Zum dreizehenden. Dieweill es dan auch breuchlichen ist, Wochenpfennige von den Steinmetzen einzusameln, so soll solches hinfurder also gehalten werden, damit man den Armen Notturftigen und Kranken des handtwergs damit zcu steuer und hülfe kommen kan. Darzue sollen drey buchsen vor die hanndt geschafft und zwoe zweyen Steinmetzen, die dritte einem meurer, welche die Vormunde austheilen sollen. Aber mit dem Einlegen der pfennige soll es also gehalten werden: Die einwonenden Steinmetzen und Maurer, welche Burger sein, soll jeder alle Quartall sechs pfennige einlegen und ein Meurer vier pfennige. Die Wandergesellen aber soll jeder alle wochen einen pfennigk geben, desgleichen sollen auch die frembden Meurer dhun, und solche pfennige sollen der acht tage zuvor, ehe dan das neuwe vormunde gesetzt, eingefordert und einem ganzen handtwerge berechnet wie auch die andern Einnahmen und einem Ehrenvesten hoch- und wolweisen Rath überantwort werden, was ihnen der straff wegen geburett, was dem handtwerge gehoret in die laden gelegt und von einem jhar zue dem anderen vleisigk Register darüber halten. Es sollen sich die vormunde nicht understehen von dem straffgelde, viel weniger von den wochenpfennigen ichtwas zu vorzehren oder sonsten unnotigk auszuegeben, dan in einem jhare zwene gulden sollen ihnen erlaubt sein, das andere soll für Kranke und Arme Nottürftige gespart und vorwardt bleiben. So sich aber die vormunde mit dem handtwerge undernehmen wurden etwas mehr zuvorthun, sollen sie solches gedoppelt erstatten und ein jeder zehen groschen einem Ehrenvesten Rathe und funffe in die lade zur straff vorfallen sein.

14. Zum viertzehenden. Demnach ein ehrenvester und hochweiser Raht darmit unnotiges gezenk und zwiespalt vermieden vor gutt angesehen, das einigkeit in diesen beyden handtwergen bleiben möchtte, als soll hinfürder jerlichen von den Meurern auch neben den Steinmetzen zwene Meurer zue Vormunden gekorn und erwehlet werden, welche alle viere zugleich die Vormundtschaft nach besten vormögen und vorstande verrichten sollen, aber in solcher gestalt, das gleichwol die steinmetzen den Meurern vorgehen. Darzu sollen auch alle sachen in eines steinmetzen Haus, auch die Jharrechnungen doselbst gehalten werden. Desgleichen soll auch die Lade in des Steinmetzen und Vormunden Hause bleiben. Es sollen aber die vormunden der Meurer sowoll als Steinmetzen jedes theill einen schlussel zue der laden haben und bey allen rechnungen und straffen sein. Wan aber die steinmeczen vor sich sachen zu vortragen und zu straffen haben, so sollen die Meurer von den steinmetzen entweichen, bis die umbfrage geschehen, alsdann sollen die vor-

munde der Meurer wieder einen Zutritt haben und die laden helfen aufschliessen, die straff darein legen oder einschreiben, darmit richtige rechnunge daraus erfolgen kann.

15. Zum funffczehenden und Letzten. So sich zwispalt under den handwergen zuetrunge, mit unnutzen wortten einer den andren angreiffen würde, und so einer das friedegebot übertrete, soll ehr einem ehrenvesten Rath funff groschen und dem handwerge drittehalben in die laden vorfallen sein. Wo aber einer den andern schilt an seinen Ehren oder gelimpf und kann ihn solches nicht uberweissen, wie recht ist, und so ehr das nicht kan, so soll ehr einem Ehrenvesten Rathe funff groschen und dem handtwerge drittehalb groschen zur straff vorfallen sein. Und so ein iglicher Meister und geselle in dieser ordnung angenommen wurde und das handtwerk alhier gearbeitt hat und aus der stad zuege in ein ander frembde stad oder landt, und uber ein jhar aussen bleibet, wo ehr wiederumb sich in die stadt wenden will, sein handtwergk zue treiben und arbeitten, der soll Kundschafft bringen von dem Rath, do er gewesen, damit man bericht empfehet, ob ehr sich der Ehrbarkeit gemes vorhalten, und als dan sein handtwergk auff das neuwe kaufen und sich mit dem handwerge vortragen, unabbruchlich aber Eines Ehrenvesten und hochweissen Raths gebuer und gerechtigkeitt.

(Gleichzeitige Abschrift auf Papier im Stadtarchiv zu Erfurt.)

Zusätze zum Werk des Heinrich Gödig.

Von **Hans Wolfgang Singer.**

Im Dresdener Kupferstichcabinet ist eine Anzahl von Blättern aufgefunden worden, die eine Bereicherung des Werkes von Heinrich Gödig bilden. Das Werk dieses Künstlers ist beschrieben bei Andresen, »Der deutsche Peintre-Graveur ...« I 71. Andresen führt an: die 120 Blätter der Sachsenchronik, 17 einzelne Radirungen. Von letzteren ist eine mit dem vollen Namen bezeichnet, 6 mit dem abgekürzten Namen und 4 mit dem Monogramm. Die Bezeichnung mit dem Monogramm kommt auch vor bei dem ersten der drei zu beschreibenden Funde. Dieser ist:

I Ein Büchelchen mit Holzschnitten:

> Künstliche Wohlgeriessene Figuren der Sieben Planeten, auch Sieben Wunderwercke der Welt, sampt andern Wolproportionirten Figuren vnd Anbildungen, Dergleichen zuuorn in druck nicht ausgangen. Allen vnd jeden der Kunst Liebhabenden zu besonderm nutz vnd gutem wolgefallen ins Werck verrichtet. Dreszden, 1610.

Gimel Bergen, der Buchdrucker, sagt in der Vorrede zu diesem Buche [1]): »Demnach habe ich nu gegenwertiges Büchlein, -voll von allrrhand durch H. Heinrich Görting / vnd weyland Friederich Berg, beyde fürnehme gute Maler zu Dreszden, ... in offenen Druck lassen verfertigen.« Dass dieser Heinrich Görting identisch mit unserm Künstler ist, ergibt sich aus dem Monogramm, das häufig wiederkehrt, und, sollte dieses angefochten werden, aus verschiedenen Einzelheiten der Darstellung, welche die Holzschnitte mit bezeichneten Radirungen des Gödig gemein haben. So z. B. kommt der eigenthümliche Zuckerhut-Thurm mit dem gewundenen Bandornament aus der Abrahamlandschaft (Andr. 15) wieder auf dem Holzschnitt des Coloss zu Rhodos vor.

Der erste Theil des Buches bringt die sieben Planeten. Ueber einer Wolkenschicht ist die allegorische Darstellung des Sterns, darunter je zwei biblische Bilder.

---

[1]) Dieses Buch führte schon K. Berling in seiner Arbeit über unsern Künstler (Neues Archiv f. sächs. Gesch. und Alterthumskunde Bd. VIII. Heft 3 u. 4) auf Seite 338 an, nennt es aber irrigerweise ein Kupferwerk.

1 Saturn Mit dem Monogramm r. i. d. Mitte
Unten links eine verrätherische Versöhnung
Unten rechts Judaskuss
2 Jupiter Mit dem Monogramm u. l. auf dem Postament
U. l. Anbetung des Kalbes
U. r. Anbetung einer Standsäule
3 Mars Ohne Monogramm
U. l. Untergang des Heeres des Pharao
U. r. Saulus stürzt sich auf sein Schwert
4 Sonne Mit dem Monogramm u. l. auf dem Grabmal
U. l. die Auferstehung Christi
U. r. die Himmelfahrt Christi
5 Venus Mit dem Monogramm u. i. d. Mitte
U. l. David und Bathseba
U. r. Susanna und die beiden Aeltesten
6 Mercur Mit dem Monogramme u. r.
U. l. Versöhnung des Jacob mit Esau
U. r. Judith
7 Mond Mit dem Monogramm u. r.
U. l. Jacob ringt mit dem Engel
U. r. ein Engel schlägt ein Heer in Flucht
Der zweite Theil zeigt die Wunder der Welt
8 »Gewelbte Garten zu Babilon« mit dem Monogramm u. r.
9 »Hohe spitzige Seulen in Egypten, Piramides genandt.« (G. zeichnet sie eher wie Obelisken.) Mit dem Monogramm u. r.
10 Tempel der Diana zu Ephesus Ohne Monogramm
11 Tempel des Jupiter zu Rom Mit dem Monogramm u. i. d. Mitte auf dem Postament
12 Coloss zu Rhodos (Die Statue steht hier auf einem Rundtempel, vorne wird sie zerschlagen.) Mit dem Monogramm u. r.
13 Palast des Königs Cyrus Ohne Monogramm
14 Grabmal von Artemisia errichtet Ohne Monogramm
15 Amphitheater von Nismes (Es sieht dem Ephesustempel ähnlich aus, nur hat es vier Schornsteine, denen Rauch entsteigt) Ohne Monogramm.

Die Ornamente, Wappen und übrigen Holzschnitte (David, jüngstes Gericht, Psalm 51) zeigen eine andere Hand und sind wohl dem Friedrich Berg zuzutheilen; höchstens die Illustration zu Psalm 51 zeigt in der Behandlung der Schatten einige Verwandtschaft mit Gödig's Radirungen der Chronik.

Durch Gimel Bergen haben wir die Schreibart Görting für unsern Künstler überliefert. Dieser Name nun, Meister Heinrich Görting, befindet sich auf einem kleinen Klebeband in dem Kupferstichcabinet zu Dresden. Der Band enthält die unter II. und III. unten angeführten Radirungen. Der Einband stammt jedenfalls aus einer Zeit, wo mündliche und handschriftliche

Nachrichten über Gödig's Arbeiten noch vorhanden waren, und theilt mit Recht diese kleinen Radirungen dem Gödig zu. Zur Bekräftigung dieser Behauptung darf angeführt werden: einerseits, dass das Papier ein sächsisches Wasserzeichen trägt (Churschwerter); sodann, dass von den unter II. angeführten Blättern eine grosse Anzahl Doubletten im Dresdener Cabinet sich vorfanden (über 250 Stück), welcher Umstand ja auch für die Urheberschaft eines sächsischen Künstlers spricht.

Entscheidend ist wieder die innere Kritik, d. h. der Vergleich dieser Darstellungen mit Einzelheiten aus Gödig's bezeichneten Werken. Gödig hatte jedenfalls viel Interesse an Bergwerksarbeiten und Schmelzöfen. Im zweiten Theil seiner Chronik widmet er zwei Blätter solchen Darstellungen (Bl. 24 Anlegung des Bergwerks zu Goslar, Bl. 49 Anlegung des Bergwerks zu Freiberg). So decorirt er auch sonst seine Gebäude und Tempel mit Schloten, und lässt ihnen Rauchqualm entsteigen. Endlich ist die eine Landschaft (Andr. 18) ganz einer solchen Darstellung gewidmet, und zeigt eine eigenthümliche Form von Schmelzhütte verbunden mit Wassermühle.

Gerade diese Schmelzhütte finden wir wieder auf drei der unter II. aufgeführten Blättchen, während weitere Darstellungen auch hier sich auf Bergbau beziehen.

Ferner bringt Blatt 13 des II. Theils der Chronik ein Motiv (Vogelsteller mit Korb, steigt auf einen Baum, wo er seine Fallen ausgesetzt hat), welches auf dem mit der Nummer 48 bezeichneten Blättchen unsrer Reihe frei wiederholt wird: und dergleichen Analogien mehr.

II 1—83 Eine Reihe von Radirungen im Rund (Durchmesser 36—38 mm). Die Blättchen sind mit der Hand nummerirt worden, und zwar kommt ein und dieselbe Nummer auf verschiedenen Darstellungen vor. (So z. B. 10 und 11 je 6mal von 12 an gibt es nur je eine Darstellung zu jeder Nummer. Eine 52. und letzte Darstellung existirt a) ohne Nummer, b) mit einem Kreuz, c) mit einem Doppelkreuz [2]).

Die 83 Blatt lassen sich etwa in drei Gruppen theilen.

Nr. 1—11 zeigen Ansichten von Städten, Dörfern und einzelnen Gebäuden.

Nr. 12—44 bringen Darstellungen der verschiedenen Gewerbe u. s. w. Schiffahrt, Weinbau, Mühle, Steinbruch, Ackerbau und dergleichen.

Endlich folgen noch ein halb Dutzend kleine Landschaftsbildchen, Baumgruppen, Landstrassen u. s. w.

Bartsch, Bd. IX. p. 181 erwähnt unter Nr. 44 des Werks von Hirschvogel 80 runde Blättchen (Landschaften) im Durchmesser von 1 p. 4 lig.

Es ist offenbar unsre Folge gemeint, und so fand sich auch eine Doublettenreihe ehemals unter Hirschvogel im Dresdener Kupferstichcabinet aufgestellt.

---

[2]) Nach Dr. Lehrs sind diese Blättchen vielleicht zum Zwecke der Beklebung von Brettsteinen verfertigt. Es ist dann wohl anzunehmen, dass uns doch keine vollständige Reihe erhalten ist, weil sonst das System der Nummerirung nicht recht verständlich wäre.

III 84—146 In dem angeführten Bande befinden sich endlich noch 63 kleine Radirungen ungleichen Formats (geringste Höhe 9 mm, geringste Breite 14 mm, grösste Höhe 28 mm, grösste Breite 70 mm), die offenbar zum Theil auf grösseren Platten vereinigt waren, und nur jetzt ausgeschnitten sind. Im Vorwurf wie in der Ausführung lehnen sie sich ganz an die obigen runden Blättchen an. Neun davon tragen die lehrhaften Aufschriften »Festung, Forwerg, Kloster, Mühl, Scheferei, Schifreichwasser, Schlos, Stadt« (zweimal verschieden). Die übrigen stellen dar: eine Kirche, Weinberg, Bauernhof, Brücke, Fischweiher u. s. w., meist je ein Gegenstand ohne landschaftliche Umgebung, gerade in der Art unsrer Anschauungsbücher für Kinder.

Bei sämmtlichen Radirungen fehlt irgend welche Andeutung des Himmels oder der Wolken. Künstlerisch wirken sie etwa wie die Natur durch ein Opernglas gesehen, aus dem die Linsen entfernt sind. Es sind kleine begrenzte Ausschnitte, ganz schlicht und naturgetreu, bei denen nichts componirt ist, und bei welchen auch nichts mit dem bewaffneten Auge gesehen ist, so dass die einzelnen Details hart und spröde wiedergegeben worden wären, sondern sie sind leidlich flott radirt.

Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts.

Von **Eduard Dobbert.**

(5. Fortsetzung.)

Zweites Capitel.
Das Abendmahl in der byzantinischen Kunst.

II. Seit dem 9. Jahrhundert.

1. Die byzantinische Kunst während des Bilderstreites und in der Folgezeit.

Der Bilderstreit des 8. Jahrhunderts, welchem zahlreiche ältere Kunstwerke zum Opfer fielen, musste selbstverständlich auch auf die gleichzeitige Malerei lähmend einwirken. Doch wurde die künstlerische Thätigkeit während jener Zeit nicht etwa ganz eingestellt. Wohl erliess Constantin V. Kopronymos, nachdem sich die im Jahre 754 zu einem Concil vereinigten Bischöfe seiner Partei gegen die Darstellung Christi und der Heiligen ausgesprochen hatten (wie sein Vater Leo III. im Jahre 728), strenge Bilderverbote, in Folge derer Wandgemälde und Mosaiken übertüncht wurden. An die Stelle der religiösen Darstellungen wurden nun aber Bilder weltlichen Inhalts: Landschaften, Thierstücke, Allegorien gesetzt, ein Verfahren, welches zu Klagen über die unheiligen Bilder Anlass gab [1]), wie denn der Diakonus Stephanus dem Kaiser vorwarf, dass er die Kirche der Theotokos in den Blachernen in einen Obstgarten und ein Vogelhaus umgewandelt habe [2]). Nach wie vor wurden Bildnisse der Herrscher vielerorten aufgestellt und die Paläste mit Wand- und Deckenmalereien und Mosaiken aufs reichste ausgestattet [3]). Auch ruhte die religiöse Malerei keineswegs ganz: trotz der strengen Verbote wurde sie von Mönchen, welche das Märtyrerthum nicht scheuten, betrieben [4]).

---

[1]) Vergl. Unger, Christlich-griech. oder byzant. Kunst bei Ersch und Gruber, Sekt I., Th. 85, S. 17; daselbst citirt: Theophan. Contin. 3, 10.

[2]) Unger, ebenda: Analecta graeca. Paris. 1688, I. 454.

[3]) Vergl. Müntz, Études sur l'hist. de la peint. et de l'iconogr. chr. 39.

[4]) Vergl. Bayet, L'art byz. 113.

Auch kamen ja in der Epoche des Bilderstreites zeitweise bilderfreundliche Ansichten zur Herrschaft; wurden doch bereits unter der Kaiserin Irene auf dem zweiten Concil zu Nicäa im Jahre 787 die Beschlüsse der Versammlung vom Jahre 754 umgestossen und die Wiederherstellung der kirchlichen Bilder decretirt. Allerdings hatten sodann in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts die Bilderstürmer unter den Kaisern Leo dem Armenier (813—820) und Theophilus (829—842) wieder das Uebergewicht, aber gerade der zuletzt genannte Kaiser war es, welcher den Herrscherpalast zu Constantinopel vergrössern und mit Mosaiken verzieren liess, sowie er auch Kirchen erbaute und mit reichem Ornament, freilich unter Ausschluss figürlicher Darstellungen, ausstattete.

Nachdem bereits während der vormundschaftlichen Regierung der Kaiserin Theodora die Bilder wieder eingeführt worden, konnte mit dem Regierungsantritt der macedonischen Dynastie (867—1057) die kirchliche Kunst ihren ungestörten Fortgang nehmen. Die politische Blüthezeit, die mit dem Begründer dieses Herrscherhauses, Basilius dem Macedonier, einsetzte, zeitigte auch manche Früchte auf dem Gebiete des Culturlebens. In der Universität zu Constantinopel wurden die Wissenschaften mit Eifer betrieben, in die Schulen zu Athen strömten von Weitem her, aus Frankreich, aus England, Wissbegierige herbei [5]). Die bildenden Künste wurden immer aufs Neue durch die Kaiser, vor Allen Basilius und Constantinus Porphyrogennetos, der selbst Gelehrter, Maler und Goldschmied war [6]), zur Errichtung oder Verschönerung von Kirchen und Palästen in Anspruch genommen.

In der gelehrten Litteratur wie in der Dichtung und der bildenden Kunst wird nun vielfach auf die Antike zurückgegangen. Die Prosa dieser Zeit wird mit Citaten und Redewendungen classischer Autoren überhäuft [7]). Bezeichnend für diese Strömung ist es, dass in dem Volksepos: Digenis Akritas, dessen geschichtlicher Kern dem 10. Jahrhundert angehört [8]), der Held des Gedichtes in seinem Schlosse neben Bildern religiösen Charakters auch antike Gegenstände in Mosaik darstellen lässt, wie die Kämpfe des Achilles, Bellerophon die Chimäre tödtend, die Siege Alexander's, die Niederlage des Darius u. dergl. [9]).

In der Reliefbildnerei dieser Epoche lässt sich eine stark antikisirende

---

[5]) Vergl. Bayet, L'art byz. 117.

[6]) Theophan. Cont. 6, 23, 33, citirt von Unger a. a. O. 5. Unter Constantin Porphyrogennet erstiegen die byzantinischen Emailleure den Gipfelpunkt ihrer Kunst. Siehe das treffliche, nach dem Tode des Verfassers als Manuscript gedruckte Werk von Johannes Schulz »Der byzantinische Zellenschmelz«, welches aus Anlass des eingehenden Studiums der schönen Sammlung byzantinischer Zellenemails von A. W. Swenigorodskoi entstanden ist, S. 14.

[7]) Vergl. Unger a. a. O. 6.

[8]) Vergl. Krumbacher, Gesch. der byz. Litteratur, 414.

[9]) Bayet, L'art byz. 146. — Sathas, Le Roman d'Achille, in: Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France, 13e année 1879, p. 140.

Richtung wahrnehmen, gehört doch eine Anzahl von Elfenbeinarbeiten, wie das Veroli-Kästchen im South-Kensington-Museum mit seinen mythologischen, im antiken Stil gehaltenen Reliefs, mehrere Elfenbeinwerke mit kämpfenden Kriegern oder den Thaten des Herakles, Arbeiten, welche wegen ihrer Verwandtschaft mit der Antike wiederholt einer viel früheren Zeit zugewiesen worden sind, ins 10. oder 11. Jahrhundert[10]).

In hohem Maasse macht sich sodann das Zurückgehen auf antike Muster in einem Werke der Miniaturmalerei, dem berühmten Psalter der Pariser Nationalbibliothek aus dem 10. Jahrhundert (Nr. 139) bemerkbar. Hier finden sich nicht nur zahlreiche antikisirende Personificationen, wie diejenige der Melodie, des Echo, der Nacht, der Stärke, der Weisheit, des Gebetes u. s. w.; auch die Formgebung erinnert immer wieder an diejenige antiker Sculpturen und pompejanischer Wandgemälde.

Zeigen die Miniaturen jener anderen meist im Zusammenhange mit dem soeben erwähnten Psalter betrachteten Handschrift der Pariser Bibliothek, Nr. 510, des in der Regierungszeit des Kaisers Basilius des Macedoniers zwischen 880 und 885 entstandenen »Gregor von Nazianz«, auch nicht einen so ausgesprochen antikisirenden Charakter, so finden sich doch auch hier zahlreiche Anklänge an die antike Kunst.

Die Miniaturen des Pariser Psalters machen den Eindruck selbständiger Compositionen unter Benutzung antiker Vorbilder und lassen den Gedanken nicht aufkommen, dass ihr Urheber durch kirchliche Vorschrift irgend beengt worden wäre.

Ohne Zweifel war, wenigstens in älterer Zeit, der unmittelbare Einfluss der Kirche auf die Kunst bei der gleichsam offiziellen Kirchenmalerei ein grösserer als bei der mehr privaten künstlerischen Ausschmückung religiöser Schriften. So nimmt denn auch jene Satzung des zweiten Concils zu Nicäa aus dem Jahre 787, welche die kirchliche Gesetzgebung und Ueberlieferung als Richtschnur für die Compositionen der Maler bezeichnet, auf die Bilder in den Kirchen Bezug[11]). Doch macht sich etwa vom 11. Jahrhundert an auch in der Miniaturmalerei je länger desto mehr eine, zum Theil wenigstens durch eine strengere Befolgung kirchlicher Vorschriften zu erklärende starre Einförmigkeit, eine ermüdende Wiederholung althergebrachter Compositionen und Typen bemerkbar, wozu sodann noch jene mönchisch-asketische Stimmung kommt, von welcher der Pariser Psalter — doch wohl als Product einer am

---

[10]) Vergl. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig, 116.

[11]) Non est imaginum structura pictorum inventio, sed Ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio. Nam quod vetustate excellit venerandum est, ut inquit divus Basilius. Testatur hoc ipsa rerum antiquitas et patrum nostrorum, qui spiritu sancto feruntur, doctrina. Etenim, cum has in sacris templis conspicerent, ipsi quoque animo propenso veneranda templa exstruentes, in eis quidem gratas orationes suas et incruenta sacrificia Deo omnium rerum domino offerunt. Atqui consilium et traditio ista non est pictoris (ejus enim sola ars est), verum ordinatio et dispositio patrum nostrorum, quae edificaverunt, Labbe, SS. Concilia, t. VII, col. 831. 832 bei Müntz a. a. O. 41.

Hofe der macedonischen Dynastie thätigen Künstlerschule [12]) — noch ganz frei ist. Wohl finden sich auch jetzt noch hier und da antikisirende Personificationen, von jener jugendlich frischen, an den Geist der antiken Kunst gemahnenden Auffassung aber, wie sie uns aus den Bildern jenes Psalters entgegenlächelt, ist fortan nur noch selten etwas wahrzunehmen.

In technischer Beziehung leistet die byzantinische Kunst auch noch in dieser Spätzeit Bedeutendes. In Mosaik und Email, in der Gouache-Malerei der Miniaturen steht sie noch immer unübertroffen da, obgleich auch hier ein allmählicher Verfall eintritt [13]). Was aber die geistige Seite der Kunst, die Composition betrifft, so vermochte die spätbyzantinische Kunst nur wenig Neues, Selbständiges zu schaffen; sie nährt sich wesentlich von den Errungenschaften der Frühzeit. Nun macht sich jenes pedantische Wiedergeben älterer Compositionen [14]), jenes Arbeiten nach strengen Vorschriften, wie deren im berühmten Handbuche der Malerei vom Berge Athos verzeichnet sind, immer stärker geltend, so dass bald von individueller Auffassung — und zwar auch in der Miniaturmalerei — kaum eine Spur mehr wahrzunehmen ist.

Auf diese Unfruchtbarkeit der spätbyzantinischen Kunst waren ohne Zweifel die ungünstigen politischen Verhältnisse, die zur Zeit der Kreuzzüge im oströmischen Reiche eintraten, nicht ohne Einfluss. Es sei hier nur der Einfälle der Seldschuken, der Verwüstung Constantinopels durch die Kreuzfahrer im Jahre 1204 gedacht. Wohl währte die Herrschaft der Lateiner nicht allzu lange, hielt doch im Jahre 1261 Michael Paläologus seinen Einzug in Constantinopel, mit der Macht des oströmischen Reiches war es aber zu Ende. Stets von den siegreichen Türken bedroht, führte Byzanz als selbständiger Staat eigentlich nur noch eine Scheinexistenz [15]).

Bei der Besprechung der Abendmahlsbilder der späteren byzantinischen Kunst seit dem 9. Jahrhundert haben wir, wie bei der vorangegangenen Epoche, wieder zwischen der historischen und der rituellen Darstellungsweise zu unterscheiden.

---

[12]) Vergl. Kondakoff, Gesch. der byz. Kunst. Russische Ausgabe, 158; franz. Ausgabe II, 44.

[13]) Vergl. die Auseinandersetzungen über das Sinken der Emailfabrikation bei Joh. Schulz, a. a. O. S. 24.

[14]) Eines der lehrreichsten Beispiele der Wiedergabe von Compositionen der Frühzeit durch die spät-byzantinische Kunst bieten die Mosaiken der Vorhalle von S. Marco zu Venedig, welche, wie Tikkanen in seiner gediegenen Schrift: »Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel«, Helsingfors 1889, bewiesen hat, mit den Miniaturen der verstümmelten Genesis-Handschrift aus dem 5. oder 6. Jahrhundert im British Museum in einem erstaunlichen Maasse übereinstimmen.

[15]) Vergl. Bayet, L'art byz. 229.

2. Abendmahlsbilder geschichtlichen Charakters.

a. Miniaturen in Handschriften.

α) Psalter-Bilder.

Kondakoff[16]) hat nachgewiesen, dass der illustrirte Psalter, wie er in zahlreichen vielfach unter einander übereinstimmenden Exemplaren vom 9. Jahrhundert an, besonders aber in Handschriften des 11. und der folgenden Jahrhunderte auf uns gekommen ist, seinen Hauptbestandtheilen nach gegen Schluss der Epoche des Bilderstreites entstanden sei und mit der Reaction der rechtgläubigen Theologie und des volksthümlichen asketischen Mönchthums gegen die Ketzerei der Bilderfeinde sowie andere ketzerische Lehren, welche den Einwirkungen Syriens und Armeniens, Persiens und Aegyptens zugeschrieben werden, zusammenhänge. Die hier in Betracht kommenden Psalterhandschriften unterscheiden sich wesentlich von jenen, am glänzendsten durch die oben gekennzeichnete Pariser Handschrift Nr. 139 vertretenen höfisch antikisirenden Psaltern, welche in einer ganzen Bilderfolge das Leben des David vor Augen zu führen pflegen und hiebei nicht selten eine poetisch-idyllische Auffassung zeigen, während in den »volksthümlichen« Psaltern die lehrhaft erbauliche Richtung vorwiegt. In den letzteren wird auf Grund der Lehren der Kirchenväter der prophetische Charakter der Psalmenverse mit besonderem Nachdruck betont; die bereits in altchristlicher Zeit beliebte Typologie empfängt eine bedeutende Erweiterung, indem eine ganze Reihe von Begebenheiten des Neuen Tsstaments, insbesondere Passionsscenen, herangezogen werden. Auch die Heiligenlegende und die Kirchengeschichte, besonders auch der Bilderstreit, bieten eine reiche Fundgrube, aus der immer wieder geschöpft wird[17]).

Zur Anbringung des historischen Abendmahlsbildes mit Betonung der Ankündigung von Judas' Verrath eignet sich besonders Psalm 40, Vers 10: „Καὶ γὰρ ὁ ἄνθρωπος τῆς εἰρήνης μου ἐφ' ὃν ἤλπισα, ὁ ἐσθίων ἄρτους μου ἐμεγάλυνεν ἐπ' ἐμὲ πτερνισμόν.“ »Auch der mir befreundet war, der mein Vertrauen hatte und mein Brod ass, hat die Ferse hoch wider mich aufgehoben.«

Bereits das vierte Evangelium (XIII, 18) lässt Christus bei der ersten Andeutung von Judas' bevorstehendem Verrath an diese Psalmstelle mit den Worten anknüpfen: .... ἀλλ' ἵνα ἡ γραφὴ πληρωθῇ, „Ὁ τρώγων μετ' ἐμοῦ τὸν

---

16) Миніатюры греческой рукописи псалтири IX вѣка изъ собранія А. И. Хлудова. (Die Miniaturen einer griechischen Psalterhandschrift des 9. Jahrhunderts aus der Sammlung A. J. Chludoff's), Moskau 1878. — Gesch. der byz. Kunst etc., russ. Ausgabe S. 110 ff.; französ. Ausgabe I. 164 ff.

17) Vergl. auch: Buslajeff's Abhandlung über den griechischen Psalter der Bibl. Barberini Nr. 217, in den Mittheilungen der Moskauer Gesellschaft für altrussische Kunst, herausgegeben von Filimonoff (Вѣстникъ общ. древне — русск. иск.) 1875. Vermischtes. S. 67 f. — Springer, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter, in den Abhandlungen der philos.-hist. Cl. der Königl. Sächs. Gesellsch. der Wiss. 1880, besonders S. 210 f., und meine Besprechung in den Götting. gel. Anzeigen 1890, S. 866. — Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig 1891, S. 173 f.

ἄρτον ἐπῆρεν ἐπ' ἐμὲ τὴν πτέρναν αὐτοῦ.“ ». . . . sondern, dass die Schrift erfüllet werde: Der das Brod mit mir isset, hat seine Ferse wider mich erhoben.« Dieselbe Psalmenstelle hat die Apostelgeschichte (I, 16) im Sinne, welche Petrus sagen lässt: »Ihr Männer und Brüder, es musste die Schrift erfüllet werden, welche zuvor gesagt hat der heilige Geist durch den Mund Davids, von Juda, der ein Anführer war derer, die Jesum fingen.« Eusebius von Cäsarea bezieht unseren Psalmvers direct auf den Verrath des Judas [18]).

Eine Anzahl Psalterhandschriften bietet denn auch als Illustration zu dieser Stelle das Abendmahlsbild mit der Ankündigung des Verrathes:



Fig. 31.

1) Zu den ältesten dieser Darstellungen gehört diejenige auf Blatt 40 des Psalters der Chludoff'schen Sammlung zu Moskau aus dem 9. Jahrhundert (Fig. 31) [19]). Jesus ist am linken Ende des Sigma in halbliegender Stellung dargestellt. Ihm gegenüber an der rechten Ecke sitzt der inschriftlich bezeichnete, wild blickende, wohl geflissentlich hässlich mit ungepflegtem, rothen Haar dargestellte Judas. Er streckt die Rechte offenbar gegen den in der Mitte des halbkreisförmigen Tisches auf einer Schüssel liegenden Fisch hin aus. Zehn weitere Apostel sind um die Rundung des Tisches zwischen Christus und Judas angeordnet; sie schauen gespannt auf Christus hin, der in der Linken die Schriftrolle hält, mit der Rechten aber doch wohl die Worte begleitet, welche er an Judas richtet. Der inschriftlich bezeichnete jugend-

[18]) Corderius, Expositio patrum graecorum in psalmos, Antwerpen 1643, I, 767.

[19]) Auf Grund der Abbildung in Kondakoff's Abhandlung über den Chludoff-Psalter, Taf. VI, Fig. 1. Danach auch eine Abbildung in desselben Verfassers Histoire de l'art byz. I, p. 169.

liche bartlose Johannes ist neben Christus so gelagert, dass er hinter dessen rechter Seite zum Vorschein kommt, also von den übrigen Jüngern getrennt ist. Hier erinnere ich an das oben (Repertorium Bd. XIV, 189) über den Platz des beim Abendmahle an der Brust Jesu liegenden Jüngers Gesagte. Eigenthümlicher Weise haben nur Christus und Johannes den Nimbus und zwar ersterer auch nur den einfachen, nicht den kreuzförmigen. Dass das Mahl am Abend stattfindet, ist durch den flammenden Leuchter angedeutet. Da wir auch in der Petersburger Miniatur aus dem 8. oder 9. Jahrhundert (Repertorium Bd. XIV, 199 und daselbst Fig. 23), sowie in dem einstigen Wandbilde in S. Sebastiano alla Polveriera in Rom aus derselben Zeit (ebenda 201, Fig. 24) Judas die erste Stelle rechts einnehmen sehen, so darf wohl die Vermuthung ausgesprochen werden, dass diese Anordnung des Verräthers in jener Zeit die übliche war. Die besondere Hervorhebung des Johannes durch Beischrift und gesonderte Lage beweist, dass das vierte Evangelium (XIII, 23:

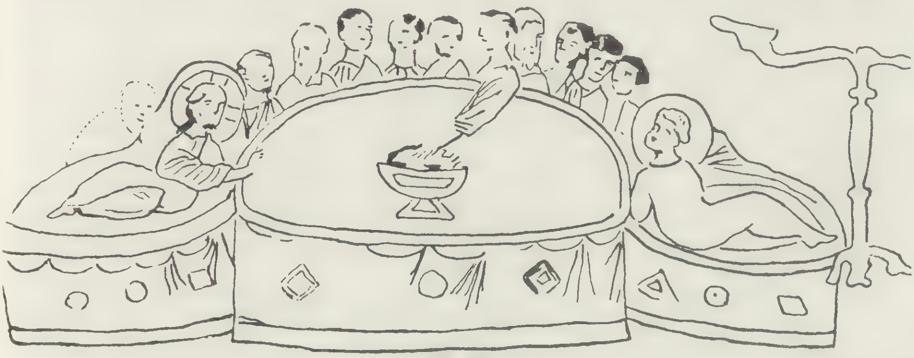


Fig. 32.

Es war aber einer unter seinen Jüngern, der lag an der Brust Jesu, welchen Jesus lieb hatte) Einfluss auf die hier freilich sehr ungeschickte Darstellung geübt hat, ja man fühlt sich versucht, den ersten Apostel zur Linken Christi für Petrus zu halten, dessen Blick auf Johannes zu beziehen und so hier eine Illustration auch noch zu den folgenden Worten des Johannestextes zu sehen: V. 24, 25: »Dem winkt Simon Petrus, er möge fragen, wer es sei, von dem er rede. Jener neigt sich nach der Brust Jesu und spricht zu ihm: ‚Herr, wer ist es?‘« Weiter aber geht die Uebereinstimmung mit dem Texte des vierten Evangeliums nicht; denn Christus reicht nicht etwa dem Judas den Bissen, vielmehr tritt nun wieder jene oben (Repertorium Bd. XIV, 197) charakterisirte äusserliche Auffassung der Worte des Matthäus-Evangeliums XXVI, 23: »Der die Hand mit mir in die Schüssel getaucht hat, der wird mich verrathen,« in Kraft.

2) Der Psalter vom Jahre 1066 im Britischen Museum (Add. 19,352) hat auf Fol. 50 v. eine hierher gehörende, mit der Beischrift ὁ δεῖπνος ὁ μυστικός versehene Darstellung (Fig. 32)[20]. Auch hier liegt die Gesellschaft im Halbkreise

[20]) Auf Grund einer Zeichnung von Tikkanen.

am Tisch, auch hier wird man die leider fast ganz zerstörte Gestalt des Johannes links hinter Christus gewahr[21]). Auch hier ist der Abend durch einen demjenigen im Chludoff-Psalter ähnlichen Leuchter angedeutet. Nur Christus und sein Gegenüber, doch wohl Petrus, den wir von nun an gewöhnlich an dieser zweiten Stelle[22]) antreffen werden, haben den Nimbus, und zwar ersterer den mit dem Kreuze ausgestatteten. Judas, hier der sechste in der Reihe der Apostel, von der rechten Ecke an gerechnet, greift in die mitten auf dem Tisch stehende Schüssel. Der Zusammenhang mit der durch das Abendmahlsbild im Codex Rossanensis (Repertorium Bd. XIV, 196, Fig. 22) vertretenen Darstellungsweise des 6. Jahrhunderts liegt auf der Hand. Die bequeme, nicht ungraciöse Haltung der beiden liegenden Eckfiguren lässt einen, wenn auch wohl durch die altchristliche Kunst vermittelten formalen Einfluss der Antike wahrnehmen.

3) Das Abendmahlsbild in dem aus dem 12. Jahrhundert stammenden, mit dem soeben besprochenen Londoner nahe verwandten Psalter der Barberinischen Bibliothek zu Rom Nr. 217, Fol. 68r. zeigt uns abermals die Tischgesellschaft auf dem Sigma gelagert. Auf dem goldenen Rande des grünen halbrunden Tisches liegt vor jedem Jünger ein Brod. Vor Christus, an der linken Ecke, und seinem Gegenüber an der rechten, Petrus, sieht man ein Mundtuch auf dem Tische. Nur Christus und Petrus haben den Nimbus. Johannes ist wieder in ähnlicher Weise, wie in dem Chludoff-Psalter und demjenigen des Britischen Museums zur Rechten Christi angeordnet (Fig. 33)[23]). Judas, der achte Tischgenosse, von Christus an gerechnet, streckt die Hand nach einem rothen Fische aus, der in einer goldenen Schüssel liegt. Zwei Gegenstände auf dem Tische, die kaum etwas anderes als Asterisken, jene zum Schutze des geweihten Brodes gegen Berührung über die Disken oder Patenen zu stülpenden Geräthe, bedeuten können, zeugen von einem gewissen Eindringen des liturgischen Elementes in das Geschichtsbild.


Fig. 33.

4) Nach dem in einer Schüssel liegenden Fische greift Judas auch auf dem Abendmahlsbilde in dem für die Königin Melisenda von Jerusalem († 1161) um die Mitte des 12. Jahrhunderts zwar in lateinischer Sprache geschriebenen, aber von einem griechischen Künstler Namens Basilius[24]) mit Miniaturen ver-

[21]) Auf der nach einer Aquarell-Copie im christlichen Museum zu St. Petersburg angefertigten Abbildung in meiner Schrift »Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst«, S. 35, fehlt die Gestalt des Johannes.

[22]) Vergl. Rep. XIV, 188 f.

[23]) Auf Grund einer Skizze von Tikkanen.

[24]) »Basilius me fecit« lautet eine Inschrift auf dem Fussschemel Christi in der Miniatur, welche uns den thronenden Erlöser zwischen Maria und Johannes dem Täufer zeigt. Ist es vielleicht derselbe »Basilius pictor«, dessen Name sich an einem der zur Zeit des Kaisers Manuel Komnenus (1143–1180) ausgeführten Mosaikbilder der Geburtskirche zu Bethlehem (vergl. Christliches Kunstblatt 1885, S. 133) findet?

sehenen Psalter im Britischen Museum (Egerton 1139)[25]. Christus, der allein einen Nimbus hat, ist auf einem Ruhebette mehr sitzend als liegend dargestellt. Johannes lehnt sich an seine linke Schulter, eine Stellung, in welcher wir diesen Jünger fortan in der Regel in den byzantinischen Abendmahlsbildern der hier besprochenen Gattung antreffen werden, und welche selbstverständlich wieder auf die betreffende Stelle des Johannestextes zurückzuführen ist. Christus gegenüber sitzt Petrus. Judas nimmt die siebente Stelle unter den Aposteln, von Christus an gerechnet, ein. (Fig. 34)[26]. Zwei mit Kreuzen versehene Thürme bezeichnen den Ort der Handlung als einen geheiligten.



Fig. 34.

5) Das Abendmahlsbild in dem aus der Hamilton-Sammlung stammenden griechisch-lateinischen Breviarium des Berliner Kupferstich-Cabinets (13. Jahrhundert) zeigt folgende Eigenthümlichkeiten[27]:

Im Allgemeinen sehen wir zwar das bekannte Schema vor uns, doch ist Judas nicht in so deutlicher Weise, wie gewöhnlich, durch das Ausstrecken der Hand nach der Schüssel, welche auch hier einen Fisch enthält, bezeichnet. Ja, es lässt sich nicht einmal mit voller Sicherheit sagen, welcher der Apostel Judas sei. Wahrscheinlich ist es der an der rechten Ecke des Sigma dem allein mit einem Nimbus versehenen Erlöser gegenüber sitzende; so weit der verdorbene Zustand des Bildes es erkennen lässt, scheint dieser in einen gelben Mantel gekleidete, die Rechte erhebende Jünger geflissentlich ein düsteres, hässliches Gesicht erhalten zu haben. Bei Christus ist von der die Rede begleitenden Handhaltung abgesehen.

6) Als Illustration zu Psalm 144, Vers 15, 16: »Aller Augen warten auf

[25]) Die Handschrift befand sich früher im Karthäuserkloster zu Grenoble, sodann im Besitze des Dr. Commarmont zu Lyon. Vergl. Waagen, Treasures of art in Great Britain, Bd. I (1854), S. 98. Abbildung auch des Abendmahls bei Du Somerard, Les arts au moyen-âge, Album, 8. série, Pl. XII—XVI.

[26]) Nach einer Skizze, die Dr. Tikkanen von einigen Gestalten der Miniatur genommen.

[27]) Vergl. zu dieser Handschrift: W. v. Seidlitz, Die illustrirten Handschriften der Hamilton-Sammlung zu Berlin, Repertorium VI (1883) S. 259—261.

Dich; und Du gibst ihnen ihre Speise zu seiner Zeit, Du thust Deine Hand auf und erfüllest alles, was lebet, mit Wohlgefallen,« findet sich das Abendmahl in einem 1485 in Uglitsch angefertigten kirchenslavonischen Psalter in der Kaiserlichen Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg (Handschriftensaal Abth. I, Nr. 5). Wie Fig. 35 [28]) zeigt, ist das althergebrachte Compositionsschema, allerdings in äusserst ungeschickter Ausführung, beibehalten: die

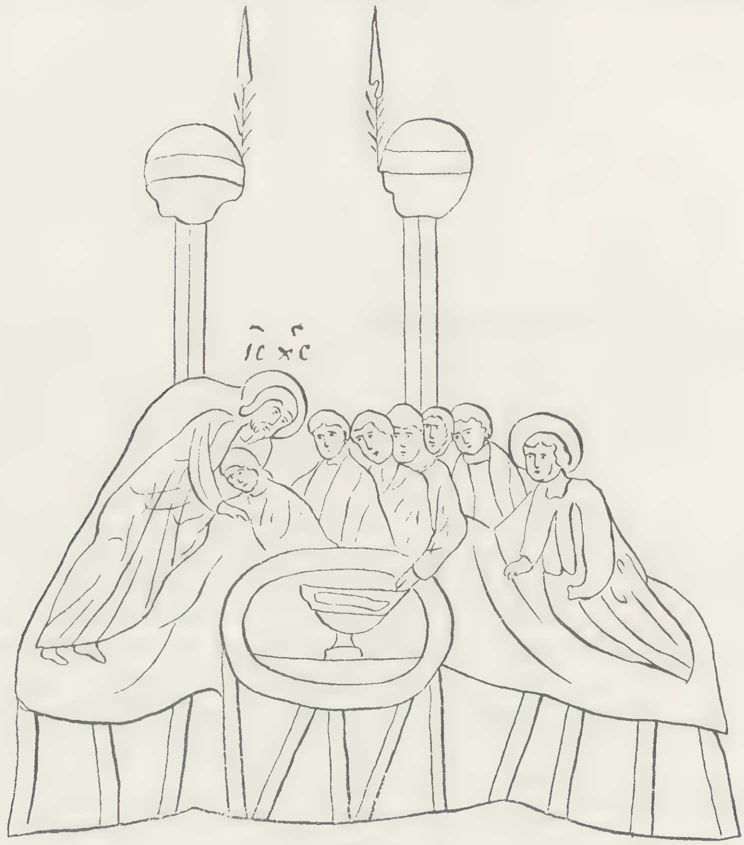


Fig. 35.

Gesellschaft ist liegend dargestellt; Johannes neigt sich zur Brust des an der ersten Stelle (der linken Ecke) hingelagerten Christus, Judas greift nach der Schüssel.

7) Das Liegen der Tischgesellschaft an einem runden Tisch zeigt auch

---

[28]) Nach der Abbildung zu Buslajeff's Aufsatz über die byzantinische und altrussische Symbolik nach Handschriften vom 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in dessen »Historischen Abrissen der russischen Volkslitteratur u. Kunst« (Историческіе Очерки Русской народной словесности и искусства), II. S. 199 f. Zu S. 209.

noch ein anderer kirchenslavonischer Psalter, der Godunoff'sche in Kostroma, aus dem Jahre 1591 [29]).

β) Bilder in Evangelien-Handschriften.

Die griechischen Handschriften, die dem Neuen Testament gelten, sind dreifacher Art.

Entweder sie enthalten das ganze neue Texament, »oft mit Hinzunahme des Psalters, auch wohl anderer Schriften, und mit Auslassung der Apokalypse«, oder aber sie bieten nur die vier Evangelien in fortlaufendem Texte (Τετραευάγγελον, entsprechend dem lateinischen Evangeliarium), oder endlich sie geben »die Evangelien-Perikopen in der Folge, in welcher sie im Laufe des Jahres verlesen werden« (sogen. Εὐαγγέλιον, entsprechend dem abendländischen Evangelistarium) [30]).

Sehr häufig enthalten die illustrirten neutestamentlichen Handschriften aller dieser drei Arten, abgesehen von der ornamentalen Malerei, wie sie besonders bei den Kanonestafeln beliebt ist, nur die Bilder der Evangelisten. Zuweilen aber sind auch die Hauptereignisse aus dem Leben Jesu dargestellt, namentlich diejenigen, welche an den höchsten Festtagen aus den Evangelien verlesen werden. Die Miniaturen sind meist wirkliche Illustrationen des Textes, doch spielt nicht selten auch das gottesdienstliche Element hinein, wodurch dann die Buchmalerei der malerischen Ausstattung der Kirchenwände angenähert wird. Während in den Tetraevangela die Bilder, dem Texte gemäss, nur das Leben Christi illustriren, wird in den »Evangelien«, dem kirchlichen Festkreise und dessen Gottesdienste entsprechend, weit über das Leben Christi hinausgegangen, wie denn Marien- und andere Heiligenbilder hier eine bedeutende Rolle spielen [31]).



Fig. 36.

Die Abendmahlsbilder geschichtlichen Charakters, welche, wie im Psalter, so auch in den neutestamentlichen Handschriften immer wieder die Ankün-

[29]) Nach einem Vortrage Pokrowski's über diesen Psalter, in Kürze wiedergegeben von Blagoweschtschenski in den »Kunst-Neuigkeiten«, (Художественныя Новости) red. von Somoff, II, 1884, S. 57. Von dieser Handschrift handelt ferner Pokrowski in einem Aufsatze über die Alterthümer des Klosters in Kostroma, welches diese Handschrift besitzt, in den von dem archäol. Institut in St. Petersburg herausgegebenen Mittheilungen 1885, Lief. IV, 29.

[30]) Siehe das treffliche, die Kenntniss der byzantinischen Kunstgeschichte vielfach fördernde Werk von Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, S. 183 f.

[31]) Vergl. Brockhaus a. a. O. 185, 188, 190.

digung des Verraths wesentlich in Anlehnung an den Matthäustext andeuten, sind denn auch meist diesem letzteren beigegeben.

1) In dem Evangelienbuche der Pariser National-Bibliothek Nr. 74 aus dem 11. Jahrhundert ist unser Gegenstand mehreremal, im Wesentlichen übereinstimmend, nach dem vom Codex Rossanensis und den Psalter-Illustrationen her uns bekannten Schema dargestellt.

In dem Bilde auf Blatt 95 fehlt nur dem sechsten Jünger, von Christus an gerechnet, dem Judas, der nach dem Fische greift, der Nimbus. Petrus liegt am rechten Ende des Sigma, Christus gegenüber [32]). Auf dem Bilde: Blatt 157, ist auch Judas mit dem Nimbus versehen.

2) Im Evangeliar der Bibl. Laurent. zu Florenz aus dem 11. Jahrhundert (plut. 6, cod. 23 in 4°) ist Christus wieder am linken Ende des Sigma liegend

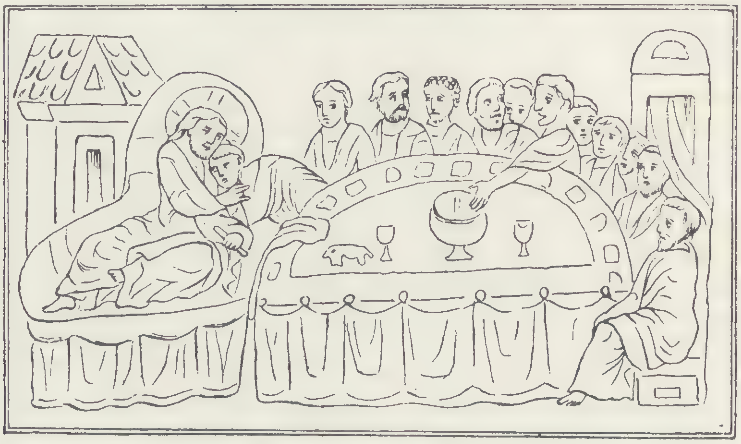


Fig. 37.

dargestellt. Johannes schmiegt sich an ihn. Petrus nimmt die rechte Ecke ein. Judas, der sechste Apostel, von Christus an gerechnet, greift nach dem Fische in der Schüssel.

3) In auffallender Weise unterscheidet sich die, in Fig. 36 nach Tikkanen skizzirte Darstellung in einem griechischen, dem Anfange des 11. Jahrhunderts zugeschriebenen »Evangelion« in der Bibliothek zu Parma, Nr. 5, Fol. 89 v. in Betreff der Anordnung der Jünger von den übrigen byzantinischen Abendmahlsbildern. Der Umstand, dass vier Jünger vorne sitzen, sowie die doch wohl kreisrund gedachte, in der Verkürzung oval erscheinende Tafel dürften auf einen abendländischen Einfluss hinweisen. Judas ist der vierte Apostel vorne, der die Hand nach der Fisch-Schüssel hin ausstreckt.

4) Dem altüberlieferten Schema entspricht sodann wieder das Abendmahlsbild in dem wahrscheinlich auf dem Berge Athos angefertigten grusinischen

[32]) Abbild. bei Sirmondus, Opera varia, Paris 1696, IV, 665; Venedig 1728, IV, 477. — Vergl. Pitra, Spicil. Solesm. III, 578, Nr. 121—124. — Rohault de Fleury, L'Evangile, II, 186.

Tetraevangelon des in der Nähe von Kutais gelegenen Klosters Gaënati oder Gelati aus dem 11. Jahrhundert. Fig. 37 [33]). Es sei hier der fragende Ausdruck des sich an Christus schmiegenden Johannes, sowie die freche Miene des die Hand nach der Schüssel ausstreckenden rothhaarigen Judas hervorgehoben, auf den zwei bärtige Apostel erstaunt oder zürnend hinschauen.

5) Das Abendmahlsbild auf Fol. 83 r. des Tetraevangelon im Britischen Museum (Harl. 1810) aus dem 12. Jahrhundert, Fig. 38, zeigt uns den nach dem Fische greifenden Judas in weit vorgebeugter erregter Stellung. Nur Christus ist mit einem Nimbus, und zwar dem Kreuznimbus, versehen. Von dem Liegen der Tischgenossen ist hier ganz abgesehen. Johannes neigt sich scheinbar mit gewandbedeckten Händen zu Christus hin. Wie auch in andern Miniaturen dieser Handschrift hat der Künstler es verstanden, seinen Gestalten Ausdruck und zum Theil schöne Züge zu geben. Das letztere gilt besonders von den zwei auf Johannes folgenden Aposteln.

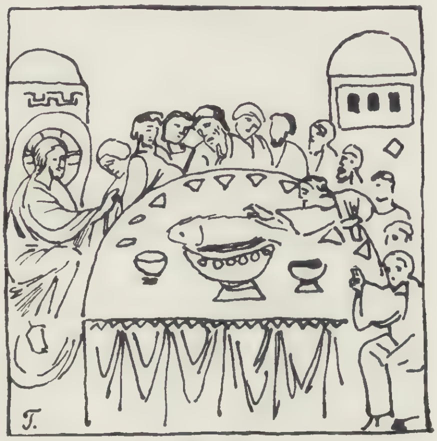


Fig. 38.

6) Sitzend ist die Tischgesellschaft auch im Tetraevangelon von Karahissar aus dem 12. oder 13. Jahrhundert in der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg (Nr. CV) Fol. 60 r. dargestellt. Leider ist gerade diese Miniatur sehr verdorben, so zwar, dass die Deckfarbe von den Gesichtern grossentheils abgesprungen ist. Johannes schmiegt sich an die Brust Jesu, welcher wieder an der linken Ecke des Sigma sitzt, während Petrus die entsprechende Stelle rechts einnimmt. Judas hat sich über den Tisch gelegt und ergreift mit der Linken den auf einer

---

[33]) Auf Grund der von mir in meiner Schrift über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst, S. 34, Fig. 5, nach einer Aquarellcopie im Christlichen Museum der St. Petersburger Akademie der Künste gegebenen Abbildung. Die ebenda und auf S. 62, Anmerk. 69 nach Prochoroff, **Христ. древности и археол.** (Christl. Alterth. und Archäol.) 1863, S. 83 gemachte Mittheilung vom Untergange der Handschrift hat sich glücklicherweise nicht bestätigt. Die Handschrift befindet sich vielmehr an Ort und Stelle. Siehe **Соловьевъ, Письма изъ Закавказья** (Solowjeff, Briefe aus Transkaukasien) in den von Somoff redigirten Kunst-Neuigkeiten (**Худож. Новости**) II, 1884, S. 147. — Kondakoff, Geschichte der byz. Kunst etc. (Russ. Ausgabe) S. 240. (Französ. Ausgabe) II. 141. — Kondakoff, **Опись памятниковъ древности въ нѣкоторыхъ храмахъ и монастыряхъ Грузіи** (Inventar der Denkmäler des Alterthums in einigen Kirchen und Klöstern Grusiens), St. Petersburg 1890, S. 50. — Neuerdings hat Pokrowski eine Beschreibung der Miniaturen des Evangeliars von Gelati in den Memoiren der Kaiserl. russ. archäol. Gesellschaft, Abtheil. der russ. und slav. Archäologie, IV, 255—311 veröffentlicht.

Schüssel liegenden Fisch beim Schwanze. Unter dem Bilde liest man den Matthäus-Text XXVI, 20—24, also den Anfang der Ankündigung des Verrathes.

Aus den Evangelien-Handschriften der Klöster auf dem Berge Athos habe ich nachstehende Abendmahlsbilder bereits in meiner früheren Schrift über das Abendmahl in der byzantinischen Kunst an der Hand der in dem Christlichen Museum der St. Petersburger Akademie der Künste befindlichen, von Sewastjanoff herrührenden Photographien-Sammlung beigebracht:

7) Die Miniatur in dem Tetraevangelon der Bibliothek zu Iwiron (bei Sewastjanoff Nr. 27, nach Brockhaus, a. a. O. S. 186, 217 f. Nr. 5) etwa aus dem 12. Jahrhundert [34]). Ueber dem Bilde liest man den Matthäus-Text XXVI, 21. .... ὅτι εἷς ἐξ ὑμῶν παραδώσει με. Christus mit der Schriftrolle in der Linken liegt an der linken Ecke des Sigma und begleitet mit der Rechten doch wohl seine Rede. Der ihm am rechten Ende gegenübersitzende Jünger (doch wohl Petrus) scheint auch eine Rolle in der Hand zu haben. Judas, der achte Apostel, von Christus an gerechnet, greift nach der Schüssel [35]) und wird von seinem Nachbar staunend angesehen. Vor jedem Apostel liegt ein Stück Brod. Nur Christus hat einen Nimbus.



Fig. 39.

8) Ein Abendmahlsbild [36]) mitten im Lucas-Texte, sehr verdorben. Hier schien mir [37]) der am rechten Ende des Sigma von den übrigen Jüngern einigermaassen abgesondert dasitzende Apostel wegen des düsteren Gesichtsausdruckes Judas zu sein, eine Deutung, welche aber doch wohl kaum haltbar ist, da ein anderer Jünger in der bekannten Weise nach der Schüssel greift, also doch wohl der Verräther sein soll.

9) Eine Miniatur im Johannes-Text [38]), sehr verdorben. Christus hält die Rechte empor und sieht dabei den Judas wie durchbohrend an, der die Hand ausstreckt.

10) Die in Fig. 39 skizzirten Gestalten Christi, sowie der Apostel Johannes und Petrus sind dem Abendmahlsbilde auf Fol. 96, v. im griechisch-lateinischen Evangeliar Nr. 54 der Pariser Bibliothek aus dem Ende des 13. Jahrhunderts

---

[34]) Photographie auf S. 28 des Folio-Bandes 47 im Christl. Mus. der Akad. d. K. zu St. Petersburg.

[35]) Brockhaus a. a. O. 218 berichtet, dass an dieser Figur durch einen eifrigen Leser der Kopf ausgekratzt sei. Auch anderwärts trifft man die geflissentliche Zerstörung des Kopfes des Verräthers an.

[36]) Photographie auf S. 59 des Foliobandes 47 im Christlichen Museum zu St. Petersburg.

[37]) Siehe meine Schrift über das Abendmahl in der byz. Kunst, S. 37.

[38]) Photographie auf S. 62 des Foliobandes 47 im Chr. Mus. zu St. Petersburg.

entnommen. Wieder das bekannte Schema. Vor jedem der 13 Tischgenossen liegt ein viereckiges Stück Brod. In den drei Schüsseln gewahrt man verschiedene Speisen: links den Kopf eines Fisches, in der Mitte runde Gegenstände, nach denen Judas die Hand ausstreckt. Bordier[39]) meint, es seien Aepfel. Die Miniatur gehört zu den Illustrationen des Matthäus-Textes.

11) Nun habe ich das Abendmahlsbild, wieder eine Illustration des Matthäus-Textes, in einem koptischen, von dem Bischof von Damiette, Michael, im Jahre 1173 geschriebenen Evangeliar in der Pariser National-Bibliothek (Fonds Copte, Nr. 13, Fol. 76 v.) zu schildern.

Die von den echt byzantinischen abweichenden Typen und Bewegungsmotive erklären sich durch die Herkunft der Handschrift. Das Compositionsschema ist zwar im Wesentlichen das byzantinische; doch finden sich, wie



Fig. 40.

man in der fragmentarischen Abbildung (Fig. 40) sieht, auch nach der Seite der Erfindung hin einige Abweichungen von dem in jener Zeit in byzantinischen Miniaturen Ueblichen. So begleitet hier Christus mit der Rechten nicht seine Rede, sondern segnet das Brod in seiner Linken. Johannes neigt sich nicht in der üblichen Weise nach der Brust Christi. Auch greift Judas, der, wie in dem Chludoff-Psalter, an der rechten Ecke des Sigma sitzt, nicht nach dem Fische in der Mitte der Tafel, sondern hält in der Rechten einen Bissen über einer Schüssel, doch wohl in besonders genauer Uebereinstimmung mit den Worten des Matthäus-Evangeliums vom Eintauchen. Dazu kommt das in echt byzantinischen Darstellungen dieser Gattung nirgends von mir angetroffene Motiv des dem Verräther ins Ohr flüsternden Teufels. Die leidenschaftlich erregte Stimmung dieses Abendmahlsbildes, ein gewisser mönchischer Fanatismus durchdringt auch die übrigen Miniaturen dieser Handschrift. Auch die Technik — leicht aufgetragene Wasserfarben — ist eine von derjenigen der rein byzantininischen Miniaturen abweichende[40]).

[39]) Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la bibliothèque nationale, Paris 1883, p. 230.

[40]) Vergl. Kondakoff, Gesch. der byz. Kunst (russ. Ausgabe) S. 247, (französ.

Schliesslich seien hier zwei Abendmahlsbilder besprochen, welche zwar in stilistischer Beziehung der abendländischen Kunst zuzuweisen sind, in der Composition aber der byzantinischen Ueberlieferung folgen.

12) Das eine ist eine Miniatur auf Fol. 73, v. der griechischen Evangelienhandschrift der Bibl. Ambrosiana in Mailand (D. 67), aus dem 13. Jahrhundert (Fig. 41). Wie (laut freundlicher Mittheilung des Herrn Dr. Tikkanen) die



Fig. 41.

übrigen Miniaturen dieser Handschrift, so ist auch das Abendmahlsbild eine leicht colorirte Umrisszeichnung, in welcher aber das byzantinische Schema durchaus festgehalten ist. Die übertriebene, ja unmögliche Art, wie das

---

Ausgabe) II, 148 f. Stassoff macht in seiner vortrefflichen Abhandlung über »die Zeichnungen der Koptischen Gewebe und die neuere von denselben handelnde Litteratur« (Рисунки Коптскихъ тканей и новѣйшія сочиненія о нихъ) in der leider nunmehr eingegangenen von Somoff herausgegebenen gediegenen russischen Kunstzeitschrift: Вѣстникъ изящныхъ искуствъ, St. Petersburg, VIII. (1890) S. 603, die Bemerkung: beim ersten Blick auf eine koptische Handschrift glaube man eine griechische vor sich zu sehen und doch habe die in dieser quasi griechischen Schrift auftretende Sprache nichts mit der griechischen gemein. Ebenso sei es mit dem koptischen Ornament: beim ersten Anblick könne es als byzantinisch erscheinen und zwar desshalb, weil viele Einzelheiten thatsächlich byzantinischen Handschriften entnommen seien, jedoch werde man bald eine Menge solcher Elemente gewahr, denen man in der byzantinischen Ornamentik nirgends begegne. Aehnliches lässt sich, wie mir scheint, auch vom Stil unseres koptischen Abendmahlsbildes sagen.

unterscheidende Merkmal der byzantinischen Darstellungsweise des Abendmahles, das Greifen des Judas nach der Schüssel oder dem Fische, hier gegeben ist, möchte sich dadurch erklären, dass der abendländische Künstler dieses ihm fremde, von ihm aber durch kirchliche Vorschrift geforderte Motiv nun besonders betonen wollte.

13) Die andere Miniatur befindet sich auf Blatt 384, r. der Evangelien-Handschrift Nr. 118 der St. Petersburger Oeffentlichen Bibliothek. Die Handschrift stammt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Ein Theil der Miniaturen ist byzantinischen Ursprungs, die meisten aber, und zwar gerade die Scenen aus dem Leben Jesu, sind erst später auf die weiss gebliebenen Blätter in Italien gemalt worden, ob im 15. Jahrhundert, wie von Muralt (Catalogue des manuscrits grecs de la Bibl. Imp. publique, St. Petersbourg 1864, p. 69) angibt, ist mir zweifelhaft. Gewisse Eigenthümlichkeiten scheinen mir eher auf das 16. Jahrhundert hinzuweisen. Diese italienischen Bilder nun zeigen, was die Formgebung betrifft, durchweg den Stil der italienischen Renaissance, im Ikonographischen aber hat die entschiedenste Anlehnung an die byzantinische Tradition stattgefunden. Bei der Verkündigung (Bl. 21, r.) hat der Engel die bekannte mit einem Bande durchschlungene Haartracht, Maria den auch das Hinterhaupt bedeckenden Mantel. Der Verklärung (Blatt 122, v.) ist, bei aller Lebendigkeit der Darstellung, die namentlich in der leicht schwebenden Figur Christi zum Ausdruck kommt, doch das byzantinische Schema entschieden zu Grunde gelegt. Bei der Auferweckung des Lazarus (Bl. 124, v.) liegt die eine der Schwestern mit gewandbedeckten Händen demüthig am Boden; ein Mann hält, wie dies in byzantinischen Darstellungen immer wieder vorkommt, die Hand vor den Mund, wodurch der Modergeruch angedeutet wird. Der gekreuzigte Christus (Bl. 190, v.) zeigt die spätbyzantinisch ausgebogene Haltung; die Höllenfahrt (Bl. 193, v.) ist stark byzantinisirend; ebenso die Himmelfahrt (Bl. 194, r.): Christus thront auf rothem Bogen innerhalb eines gelben Kreises, der von zwei Engeln getragen wird; unten steht Maria zwischen zwei Engeln und zu beiden Seiten blicken die Apostel staunend und erregt empor. Beim Tode der Maria (Bl. 301, r.) hält Christus die Seele der Verstorbenen in den Armen. So ist es denn gewiss auch eine Folge geflissentlicher Anlehnung an die byzantinische Weise, wenn wir bei dem Abendmahl den Matthäus-Text zu Grunde gelegt finden. Inmitten der Apostel sitzt der mit der Inschrift IC XC versehene Christus hinter dem runden Tische (eine Concession an die abendländische Auffassung); die Linke hat er auf das Haupt des an seiner Brust ruhenden Johannes gelegt, mit der Rechten begleitet er wohl die Rede, in welcher er den bevorstehenden Verrath ankündigt. Die Jünger blicken und hören erschreckt, fragend, auf ihn. Der unter den übrigen Aposteln sitzende Judas in grünem Gewande und feuerrothem Mantel greift mit der Rechten nach dem auf einer Schüssel liegenden Fisch.

b. Abendmahlsbilder an Kirchen-Geräth und -Kleidung.

1) Unter den 27 kleineren Zellenschmelz-Bildern des unteren Theiles der Pala d'oro in S. Marco zu Venedig, welche echt byzantinische Arbeiten vielleicht aus dem Ende des 10. Jahrhunderts sind[41]), befindet sich auch eine Abendmahlsdarstellung, welche durchweg dem Typus der Miniaturen entspricht. In einem durch zwei Leuchter erhellten Raume ist Christus links auf einem Ruhebette gelagert. An ihn schliessen sich die meist Schriftrollen haltenden sitzenden Apostel im Halbkreise an; vor jedem derselben liegt ein weisses, länglich viereckiges Brod. Alle haben Heiligenscheine, Christus den Kreuznimbus. Johannes lehnt sich in der bekannten Weise an die Brust Christi, Judas, der fünfte Apostel von Christus an gerechnet, greift nach dem Fisch in der Schüssel.



Fig. 42.

2) Das Abendmahlsbild am Altarvorsatz (Paliotto) in der Sacristei des Domes zu Salerno[42]), einem jedenfalls unter starkem byzantinischen Einflusse entstandenen Elfenbeinwerke etwa aus dem 12. Jahrhundert, zeigt wieder dasselbe Schema. Der mit dem Kreuznimbus versehene, am linken Ende des Sigma halb liegend dargestellte Christus begleitet seine Rede mit der Rechten über die eine Schriftrolle haltende Linke hinweg. Der nach dem Fisch greifende Judas ist der neunte Apostel (von Christus an gerechnet). Er scheint durch sein Thun die Aufmerksamkeit einiger der Tischgenossen auf sich zu ziehen, während andere auf Christus blicken oder mit dem Nachbar zu reden scheinen. Der an der rechten Ecke Christus gegenüber sitzende Petrus hat wie trauernd das bärtige Haupt auf die Rechte gestützt. Den Aposteln fehlt der Nimbus; vor ihnen liegen runde Brode.

3) Ein Abendmahlsrelief aus getriebenem Silber an dem linken Flügel des, von einem Meister Beka im 12. Jahrhundert gefertigten Deckels eines Christusbildes in einer der Geburt der Maria geweihten Kirche zu Tiflis (Fig. 42)[43])

---

[41]) Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Doge Orseolo (976—978) diese Emailbilder in Constantinopel anfertigen liess. Dass sie trotz der lateinischen Beischriften Erzeugnisse echt byzantinischer Kunst sind, ergibt sich aus ihrer Uebereinstimmung mit anderen byzantinischen Arbeiten. Vergl. Labarte, Recherches sur la peinture en émail 1856, p. 30; Durand, La Pala d'Oro à Saint-Marc de Venise, in den Annales archéol. XX (1860) 208, 251; Eitelberger, Die Pala d'Oro, im Repertorium X (1887) 235 ff.; Pasini, Il tesoro di S. Marco in Venezia, ed. Ongania, Text von Veludo, p. 146, 151. Die dem Abendmahlsbilde beigegebene Inschrift lautet: IN MENSA STAT PASTOR PIVS O|RDO STAT QVOQVE RAPTOR.

[42]) Abbildung der ganzen Altarplatte bei Rohault de Fleury, La Messe, Bd. I, Pl. LXXXIX bis.

[43]) Nach der Abbildung bei Kondakoff, Опись памятниковъ древности въ

ist zwar eine grusinische Arbeit, jedoch auf byzantinischer Grundlage beruhend. Und so finden wir denn auch hier den (mit beiden Händen) nach der Schüssel greifenden Judas, der aber am linken Ende des Halbkreises sitzt, während Christus in der Mitte desselben, unter den (13!) Jüngern angeordnet ist, die Linke auf der Schulter des Johannes, die Rechte auf derjenigen eines bejahrten Apostels, doch wohl des Petrus, haltend[44]).

4) Wie hier die Abweichungen von dem byzantinischen Schema mit dem grusinischen Ursprung des Reliefs zusammenhängen mögen[45]), so wird man bei dem Holzrelief, Fig. 43[46]), die Besonderheiten der koptischen Herkunft desselben zuschreiben können. Dieses Abendmahlsbild befindet sich mit sieben gleich grossen Platten, von denen eine die Geburt Christi aufweist, in der koptischen Kirche des Abu Sargah (des hl. Sergius) in Alt-Kairo. Ob es, wie Butler für wahrscheinlich erachtet, aus der Entstehungszeit der Kirche, dem 8. Jahrhundert stammt, dürfte sehr fraglich sein. Der nach dem Fisch greifende Mann ist hier Jesus: dies ergibt sich aus der Grösse der Gestalt sowie dem Platz am linken Ende des Sigma. Der an dem rechten Ende hockende Jünger ist vielleicht Judas. Streckt er die Hand aus, um von Christus den Bissen in Empfang zu nehmen? In diesem Falle hätten wir es mit der Darstellung der Ankündigung des Verrathes nach dem vierten Evangelium und somit mit einem wahrscheinlich unter abendländischem Einfluss entstandenen Werk zu thun. Die dünnen Säulen sowie die Vorhänge deuten auf ein Ciborium, unter welchem die als Altartisch gedachte Tafel steht. In der Form der Capitelle[47]) sowie in der hockenden Stellung der beiden vorderen Gestalten macht sich wohl arabischer Einfluss bemerkbar.



Fig. 43.

Die byzantinische Kunst des 15. und des 16. Jahrhunderts wird durch die beiden folgenden Werke vertreten:

нѣкоторыхъ храмахъ и монастыряхъ Грузіи (Inventar der Denkmäler des Alterthums in einigen Kirchen und Klöstern Grusiens), S. 167. Vergl. S. 43—45; 173. — Dieselbe Abbildung bei Graf Tolstoi und Kondakoff: Русскія древности въ памятникахъ искусства (Russische Alterthümer in Kunstdenkmälern), 4. Lief., S. 105. — Siehe auch Bayet, L'Art byz., p. 285, Fig. 94.

[44]) Danach kommt die im Repertorium XIV, S. 197, Anm. 54 angedeutete Möglichkeit, dass hier Judas neben Christus angeordnet sei, in Wegfall.

[45]) Erst in spät-byzantinischen Werken des 16. und der folgenden Jahrhunderte treffen wir Christus immer wieder statt am Ende in der Mitte der Tafel an.

[46]) Nach Butler, The ancient Coptic churches of Egypt. Oxford 1884, I, S. 191, Fig. 11. Ein Gipsabguss in der Ermitage zu St. Petersburg.

[47]) Vergl. die arabischen Capitellformen in Kairo bei Adamy, Architektonik des muhamedanischen und romanischen Stils, S. 94, nach Prisse d'Avennes.

5) Auf dem reich gestickten Sakkos des Metropoliten Photius in der Patriarchen-Gewandkammer (Патріаршая ризница) in Moskau, einer byzantinischen Arbeit aus der Zeit zwischen 1414 und 1417[48]), ist das Abendmahl im Allgemeinen in der typischen Weise dargestellt, nur dass Christus, an welchen sich von links her Johannes anschmiegt, am linken Ende des Sigma nicht liegt, sondern sitzt, und dass der nach der Schüssel greifende Judas rechts neben Christus an der Vorderseite des Tisches dargestellt ist. Hier also hätten wir doch (im Gegensatz zu meiner Bemerkung im Repertorium XIV S. 197) einen Fall, zu welchem jene Worte des Malerbuches vom Berge Athos passen: »Und zur linken Seite liegt Johannes an seiner Brust; und zur rechten hat Judas seine Hand nach der Schüssel ausgestreckt.«

6) In der Wiener Weltausstellung 1873 war (Gruppe XXIV, Nr. 527) ein Vortragekreuz aus dem Kloster Putna in der Bukowina ausgestellt, an dessen Spitze sich eine Abendmahlsdarstellung befindet. Hier sitzt Christus nicht an der linken Ecke des Sigma, sondern mitten unter den längs des Halbrundes angeordneten zwölf Aposteln, von denen Johannes in ungeschickter Weise sich an ihn lehnt, Judas aber wieder nach dem Fische in der Schüssel greift. Dass hier von dem typischen Platze Christi abgewichen ist, erklärt sich wohl durch die im Laufe der Zeit stattgehabte Abschwächung der Tradition, bezw. die Einwirkung des Abendlandes: wir haben es mit einem Werke des 16. Jahrhunderts zu thun; dass aber das Kreuz eine byzantinische Arbeit ist, beweist nicht nur der Stil, sondern auch die Aufschrift: Δεῖπνος μυστικός.

---

c. Wand-Malereien und -Mosaiken.

Während, wie schon von mir hervorgehoben wurde und weiter unten noch auseinandergesetzt werden wird, die liturgische Abendmahlsspende immer wieder in der Hauptapsis byzantinischer Kirchen dargestellt wird, findet das geschichtliche Abendmahlsbild seinen Platz unter den »Festtagsbildern«[49]) aus dem Leben Jesu, welche bedeutsame Stellen des Kirchenschiffes zu schmücken pflegen, und ferner besonders oft in den Speisesälen der Klöster.

1) Unter den mir bekannten in diese Epoche gehörenden Wandbildern des Abendmahls der geschichtlichen Art ist das älteste das Frescobild auf der Empore der Sophienkirche zu Kijew aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts (nach 1037). Wie die Abbildung (Fig. 44)[50]) zeigt, ist hier der die Hand ausstreckende

---

[48]) Abbildung in dem von Filimonoff herausgegebenen Вѣстникъ общ. древне-русск. иск. (Mittheil. der Gesellschaft für alt-russische Kunst, 1874) zu des Herausgebers Aufsatz über Bildnisse russischer Herrscher, S. 45.

[49]) Vergl. Brockhaus a. a. O. S. 111 ff., namentlich S. 126.

[50]) Nach Graf Tolstoi und Kondakoff a. a. O. S. 144. Eine fernere Abbildung in dem von der Kaiserl. Archäolog. Gesellschaft in St. Petersburg herausgegebenen Werke: Кіевскій Софійскій Соборъ (Die Sophien-Kathedrale zu Kijew). Siehe auch Ainaloff und Redin: Кіево Софійскій Соборъ. Изслѣдованіе древней мозаической и фресковой живописи (Die Sophien-Kathedrale zu Kijew. Untersuchung der alten Mosaik- und Frescomalerei), S. 95, 96.

Judas der achte Apostel, von Christus an gerechnet. Auf der Schüssel liegt statt des üblichen Fisches ein Brod in Form einer προςφορά. Der bärtig dargestellte Johannes schmiegt sich nicht an die Brust Jesu, sondern legt die Hand, wohl die Frage nach dem Verräther thuend, an die Brust. Zwei Apostel scheinen aufgeregt auf Judas zu blicken. In der Nachbarschaft dieser Abendmahlsdarstellung befinden sich die in sinnbildlicher Beziehung dazu stehenden Darstellungen der Hochzeit zu Kana und des Mahles Christi mit seinen Jüngern nach der Auferstehung.

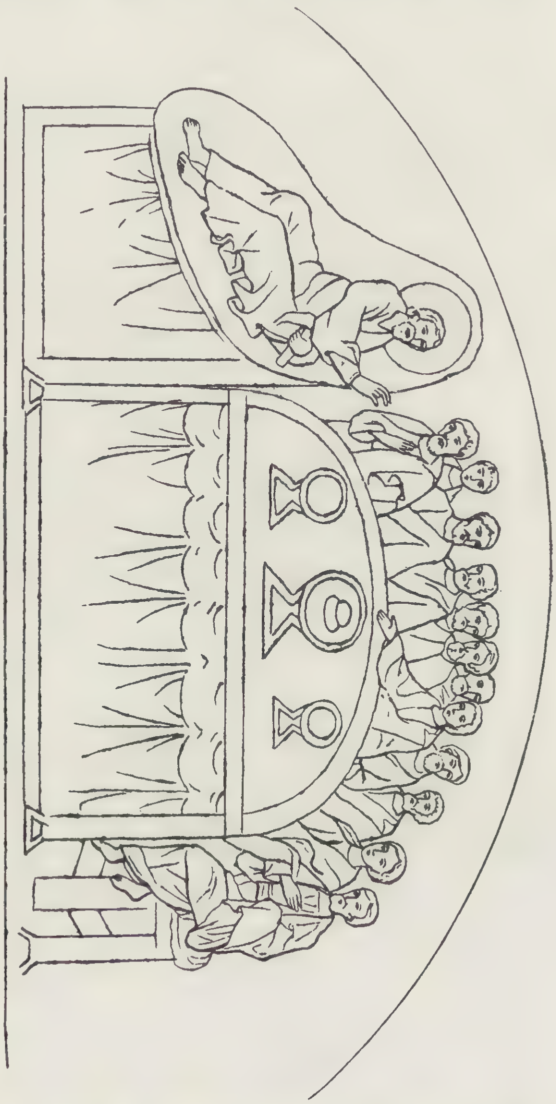


Fig. 44.

2) Leider ist das Abendmahls-Mosaik in dem Narthex der Kirche zu Daphni in der Nähe von Athen aus dem 12. oder 13. Jahrhundert bis auf den Kopf des Christus links und die Gestalten zweier Apostel rechts zerstört. Nach der Angabe Lampakis' (ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΔΑΦΝΙΟΥ, Athen 1889, p. 117) haben die erhaltenen Köpfe einen sehr lebendigen Ausdruck.

In den Kirchen der Athos-Klöster findet sich das Abendmahl wiederholt dargestellt. Da wir es hier meist mit Werken des 16. und 17. Jahrhunderts zu thun haben, wundert es uns nicht, dass die byzantinische Ueberlieferung unter abendländischem Einflusse abgeschwächt erscheint. So ist Christus in den nachstehend beschriebenen drei Abendmahlsbildern, deren allgemeine Gestaltung ich aus dem oben genannten Werke von Heinrich Brockhaus sowie aus einer freundlichen brieflichen Mittheilung dieses Forschers kenne, nicht an der Ecke, sondern in der Mitte der Apostel hinter der Tafel sitzend dargestellt,

in allen drei Fällen aber ist die Ankündigung des Verrathes wieder in der typischen Weise unter Zugrundelegung des Matthäustextes angedeutet.

3) In der Kirche des Klosters Dochiariu (16. Jahrhundert) befindet sich das Abendmahl am Gewölbe westlich von der Kuppel[51]). Die Apostel sitzen rings um die runde Tafel. Der jugendliche Johannes lehnt sich von rechts her an die Brust Christi, der mit Petrus (?), seinem Nachbar links (also zu seiner Rechten), zu reden scheint. Neben Johannes sitzt ein bärtiger Apostel, dann folgt der jugendliche Judas, der sich über den Tisch lehnt, um mit der weit vorgestreckten Rechten den Fisch aus der Schüssel zu nehmen. Nur Christus hat einen Nimbus.

4) Im Abendmahlsbilde der Kirche des Klosters Lawra (16. Jahrhundert), und zwar am Gewölbe des Westarmes, ist der Tisch halbrund, Johannes neigt sich von links (subjectiv) her zur Brust Christi. Der in die Schüssel greifende Judas ist der dritte Apostel rechts von Christus. Christus sieht nach der Richtung des Johannes, dem er die Hand auf die Schulter gelegt hat. Die Jünger, ohne Heiligenscheine, blicken einander an[52]).

Eine für die Darstellung des Abendmahls besonders geeignete Stelle ist die Wölbung der grossen Nische am Ende der Trapeza, des Speisesaales, vor welcher der Tisch des Abtes steht. So enthält denn auch das Handbuch der Malerei[53]) die Vorschrift: »Wenn Du den Speisesaal malst, so mache zuerst in die Kuppel ober dem Tische des Abtes das mystische Mahl.«

5) Als Hauptbild in der Wölbung dieser Nische findet sich das Abendmahl in dem Speisesaale des Klosters Lawra. »Christus sitzt in der Mitte der zwölf Jünger am halbrunden Tisch. Johannes liegt an seiner Brust rechts. Christus legt ihm die Linke auf die Schulter, erhebt die Rechte mit segnender Geberde und blickt (halblinks) nieder. Judas, der dritte rechts von Christus, beugt sich vor, um in die Fischschüssel zu greifen. Die Jünger, mit Ausnahme des Judas, haben Heiligenscheine[54]).« Der ferneren Vorschrift des Handbuches der Malerei vom Berge Athos, wonach in der Trapeza auch noch eine Anzahl anderer biblischer Mahlesdarstellungen anzubringen seien[55]), entsprechen in diesem Speisesaale im Wesentlichen folgende Bilder: die Vermehrung der Brode und Fische; die Hochzeit zu Kana, der Rabe, dem Elias Brod bringend; Habakuk, durch den Engel in die Löwengrube getragen, reicht dem Daniel Brod[56]).

---

[51]) Ich gebe die Beschreibung nach zwei von Herrn Professor Brockhaus mir freundlichst zugestellten Blättern: einer Photographie und einem grössern Probedrucke der Tafel 16 seines oben angeführten Werkes.

[52]) Mittheilung des Herrn Professor Brockhaus. Vergl. auch dessen Werk S. 126, 150, 278.

[53]) Deutsche Ausgabe von Schäfer, § 442 (S. 409).

[54]) Mittheilung des Herrn Professor Brockhaus.

[55]) Und zwar: Christus, wie er mit den Zöllnern speist; die Apostel, wie sie Aehren zerreiben; Christus, wie er die fünf Brode segnet; Marthas Gastfreundschaft; Christus, wie er in Emmaus das Brod bricht; wie er gebratenen Fisch und Honig isst; Christus an dem Meere von Tiberias.

[56]) Didron, Le Mont Athos, in den Annales archéol. IV, 144.

6—9) Ausser den soeben beschriebenen drei Abendmahlsbildern sah Brockhaus Darstellungen unseres Gegenstandes noch in folgenden Kirchen auf dem Athos: im Protaton des Klosters Käryas, und zwar an der Südwand des mittleren Altarraumes (S. 272); in der Kirche von Watopädi im Südarme des Kirchenraumes (S. 274); in der alten Klosterkirche von Xenophontos, und zwar in der Chorapsis des Südarmes (S. 282); in der Klosterkirche von Dionysiu, ebenfalls in der Chorapsis des Südarmes (S. 284).

Ferner sind in nachstehend genannten Speisesälen Abendmahlsfresken vorhanden:

10) In der Trapeza des Watopädi-Klosters, wo die wunderbare Vermehrung der Brode und Fische, sowie das Festmahl, welches in dem Gleichnisse Jesu der König zur Hochzeit seines Sohnes abhält (Matth. XXII), hinzugefügt sind[57]).

11) In der Trapeza des Pantokratoros-Klosters[58]).

12) Im Speisesaale des Klosters Stawronikita, wo sich auch die Vermehrung der Fische und Brode und der wunderbare Fischfang befinden[59]).

13—14) In der Trapeza von Xenophontos (Brockhaus, S. 283) und derjenigen des Klosters Iwiron[60]).

Zum Schlusse sind hier zwei Abendmahlsbilder in Italien zu besprechen, welche, wenn sie nicht von byzantinischen Künstlern herrühren, so doch jedenfalls unter starkem byzantinischen Einflusse entstanden sind: das Abendmahlsbild in Sant Angelo in Formis bei Capua und dasjenige in S. Marco zu Venedig.

Salazaro's Versuch[61]), die süditalienische Kunst des frühen Mittelalters als eine an Ort und Stelle selbständig erwachsene hinzustellen, ist vollständig misslungen. Die süditalienischen Denkmäler weisen auf das Unzweideutigste einen überaus starken Einfluss der byzantinischen Kunst auf. Auch lässt sich derselbe geschichtlich begründen. Mehrere Jahrhunderte hindurch war ja ein grosser Theil Süditaliens durch Religion, Verwaltung, Sprache mit dem oströmischen Reiche verbunden. Der Bilderstreit festigte noch diese Zusammengehörigkeit, indem zahlreiche Anhänger des Bilderdienstes hierher flüchteten. In Calabrien allein kennt man die Namen von 97 in jener Epoche begründeten Klöstern von dem Orden des hl. Basilius. Auch die Normannenherrschaft machte diesem Zusammenhange mit Byzanz keineswegs plötzlich ein Ende. Es bedurfte mehr als eines Jahrhunderts, um den griechischen Ritus durch den lateinischen zu ersetzen. Noch im 12. Jahrhundert bediente man sich an einigen Orten Süditaliens der griechischen Sprache[62]).

[57]) Siehe Didron, Le Mont Athos in den Annales archéol. IV, p. 236.

[58]) Annales archéolog. XVIII, p. 76, wo das Jahr 1749 als Entstehungsjahr der Malerei genannt wird.

[59]) Ebenda p. 79.

[60]) Annales archéol. XVIII, p. 118.

[61]) Salazaro, Studi sui monumenti dell' Italia meridionale.

[62]) Bayet, L'art byz., p. 293 f.

Was nun die Kunst und die Pflege derselben in Süditalien betrifft, so sei hier nur hervorgehoben, dass gegen Ende des 8. Jahrhunderts der Fürst von Benevent Arighis eine Sophienkirche nach dem Muster derjenigen Justinians erbauen liess [63]), dass der Abt von Monte Cassino Desiderius gegen Mitte des 11. Jahrhunderts aus Byzanz Mosaicisten und Bildhauer kommen liess. Lange nachdem die Griechen ihre Herrschaft in Süditalien eingebüsst hatten, bestand daselbst eine griechische Malerschule fort, war doch die Familie der Byzamani in Otranto noch im 15. Jahrhundert thätig [64]).

15) In den Wandmalereien der Kirche Sant Angelo in Formis sehe ich das Erzeugniss einer süditalisch-griechischen Künstlerschule aus dem 11. Jahrhundert. Vor Allem durch die in der Reihe der neutestamentlichen Wandbilder dieser Kirche befindliche Abendmahlsdarstellung werde ich in meiner Meinung bestärkt. Christus ist links an der Ecke des Sigma gelagert, an ihn reihen sich um das Halbrund die Apostel; Petrus sitzt an der rechten Ecke des Tisches, Christus gegenüber, auf einem besonderen Stuhle. Nur Christus ist mit einem Nimbus versehen. Auf dem Tische stehen ausser der Schüssel zwei Becher, liegen zwölf Brode und mehrere Messer. Judas, der achte in der Reihe, der jugendlich dargestellt ist, greift nach der Schüssel [65]).

Die engen Beziehungen Venedigs zum oströmischen Reiche sind bekannt. Wie S. Marco constructiv eine byzantinische Kirche ist, so sind auch die Mosaiken in derselben theils griechische Arbeiten (wie z. B. die meisten Mosaiken in der Vorhalle), theils unter starkem byzantinischen Einflusse entstanden. Auch weiss man ja, dass in Venedig die griechischen Maler und Mosaicisten eine eigene Brüderschaft bildeten und dass sich daselbst der byzantinisirende Stil bis ins 15. Jahrhundert hinein erhielt.

16) Das Abendmahlsmosaik in Venedig trägt nun einige Hauptmerkmale byzantinischer Arbeit an sich, zeigt aber auch eine gewisse Einwirkung der abendländischen Kunst.

Hinter einem langen, nicht halbkreisförmigen Tische werden wir elf Jünger gewahr, von denen der eine (doch wohl Judas) die Hand über den Tisch ausstreckt (nach der allerdings ziemlich weit entfernten Schüssel?). In der Ecke links vor dem Tische ist Christus sitzend angeordnet; in der Linken hat er ein Brod, mit der Rechten segnet er; neben ihm Johannes, der sich zu seiner Brust neigt. Der zwölfte Apostel (Petrus) sitzt vor dem rechten Tischende [66]).

Die Abendmahlsdarstellungen im Dom zu Monreale und in der Kuppel des Baptisteriums zu Florenz werden erst in dem von der abendländischen

---

[63]) Rerum Langob. et Italic. Scriptores, ed. Waitz, p. 577, beigebracht von Bayet, 299.

[64]) Unger a. a. O. S. 57.

[65]) Abbildung in: Jacobi Sirmondi opera varia, t. IV. Venetiis 1728, p. 477, Fig. 1. In der Pariser Ausgabe von 1696, p. 665. Hier wird das Bild fälschlich als Mosaik bezeichnet.

[66]) Abbildung bei Kreutz-Ongania, La Basilica di S. Marco, vol. I, tav. XIII der XXII tavole di spaccati geometrici. Ven. 1881.

Kunst handelnden Theile besprochen werden, weil in ihnen, trotz einer starken Einwirkung der byzantinischen Kunst, in dem entscheidenden Momente: der Schilderung der Verrathsankündigung, die abendländische Auffassung zum Ausdrucke kommt.

Ein Rückblick auf die, aus der spätern, mit dem 9. Jahrhundert beginnenden Epoche beigebrachten echt byzantinischen Abendmahlsbilder führt doch wohl zu dem Ergebniss, dass die Kunst dieser Zeit, wenn sie das Abendmahl in historischer Weise darstellen will, immer wieder die Ankündigung des Verrathes in den Vordergrund rückt, indem sie Christus sich mit der Rede an Judas wenden lässt, der durch eine äusserliche Anlehnung an den Matthäustext kenntlich gemacht wird, die Rolle aber, die das vierte Evangelium dem Johannes bei dem Ereigniss zuweist, durch die Neigung desselben zur Brust Christi andeutet. Wiegt in den betreffenden Abendmahlsbildern der historische Charakter so sehr vor, dass wir die ganze Gattung derselben eben als historische Abendmahlsdarstellung bezeichnen durften, so beweist der Umstand, dass Judas in den bei weitem meisten Fällen nicht einfach nach der Schüssel, sondern nach einem auf derselben liegenden Fische greift, dass die byzantinische Kunst auch der eucharistischen Bedeutung des Abendmahls gerecht werden wollte, welche durch die in vielen Fällen anzutreffende Ueberschrift ὁ μυστικὸς δεῖπνος noch besonders hervorgehoben wird. Dieselbe Ueberschrift finden wir denn auch an der Spitze des von diesem Gegenstande handelnden Abschnittes im Handbuch der Malerei vom Berge Athos, welcher also lautet:

»Das geheimnissvolle Mahl.

Ein Haus und in demselben ist ein Tisch mit Broden, und Schüsseln mit Speisen, und ein Krug mit Wein, und Becher. Und Christus sitzt an demselben mit den Aposteln. Und zur linken Seite liegt Johannes an seiner Brust; und zur rechten hat Judas seine Hand nach der Schüssel ausgestreckt, und schaut auf Christum [67]).«

Ein Vergleich der von uns betrachteten Darstellungen seit dem 9. Jahrhundert mit dem Abendmahlsbilde im Codex Rossanensis (Repert. XIV, 196, Fig. 22) lehrt uns, dass die spätere byzantinische Kunst dem bereits im 6. Jahrhundert vorhandenen Compositionsschema als etwas Neues nur die starke Hervorhebung des Johannes, der sich nach dem vierten Evangelium XIII, 25 »zur Brust Christi neigt«, hinzugefügt hat, ein Motiv, das übrigens wahrscheinlich schon im 8. Jahrhundert [68]) zur Darstellung kam.

---

[67]) Deutsche Ausgabe von Schäfer, S. 199. Entstammt auch das Handbuch der Malerei vom Berge Athos erst einer späteren Zeit, wahrscheinlich erst dem 16. oder dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts (siehe die eingehende Erörterung über das Malerbuch bei Brockhaus a. a. O. S. 151 ff., namentlich S. 161) und ist somit auch mehrfach abendländische Auffassung darin zu finden, so bildet doch die byzantinische Ueberlieferung den Hauptbestandtheil desselben.

[68]) Siehe das Abendmahl in Ferentillo, Repert. XIV, S. 192 und daselbst Fig. 21.

Während wir an zwei Werken aus des Spätzeit der vorangegangenen Epoche: der Petersburger Miniatur (Repertorium XIV, S. 199, Fig. 23) und dem ehemaligen Wandbilde in S. Sebastiano zu Rom (ebenda S. 201, Fig. 24) eine selbständigere Auffassung constatiren konnten, welche beweist, dass damals dem byzantinischen Künstler in der Anordnung seiner Bilder eine gewisse Freiheit gewährt war, beschränken sich die Verschiedenheiten unter den zahlreichen, zweifellos byzantinischen Abendmahlsbildern der späteren Zeit[69]), abgesehen von Ausnahmefällen, wie die Miniatur in Parma (Fig. 36) einen solchen bietet, eigentlich nur darauf, dass die Speisenden bald liegen, bald sitzen, dass Johannes, der gewöhnlich zur Linken Christi als erster in der Reihe der Apostel angeordnet ist, in einigen Fällen (Miniaturen in den drei Psaltern: Chludoff; Barberini; British Museum, Add. 19,352) zur Rechten Jesu zu sehen ist, dass Judas nicht immer mitten unter den Aposteln, sondern ausnahmsweise an der rechten Ecke des Sigma (Chludoff-Psalter), oder zur Rechten Christi (Sakkos des Mitropoliten Photius) sich befindet, dass er nicht immer nach einem Fisch greift, sondern zuweilen die Hand nach einer Schüssel ausstreckt, in welcher ein Fisch nicht angedeutet ist, dass bisweilen nur Christus den Nimbus hat, dann wieder Christus und sein Gegenüber, oder auch wohl Christus und alle Apostel mit Heiligenscheinen ausgestattet sind, oder endlich nur Judas des Nimbus entbehrt.

War der byzantinische Künstler in der Gesammtanordnung seines Bildes an eine bestimmte Regel gebunden, so konnte er doch im Einzelnen: in der Haltung der Gestalten, der Geberdensprache, dem Mienenspiel, seine individuelle Begabung und Auffassung an den Tag legen. Und so sind denn auch die von uns betrachteten Abendmahlsbilder in diesen Beziehungen von sehr verschiedenem Werthe: hier ist über die liegende Gestalt Christi eine gewisse, an die Antike erinnernde Anmuth gebreitet, dort fehlt sie gänzlich; bald ist die Aufregung, welche sich bei der Ankündigung des Verrathes der Apostel bemächtigt, kräftig ausgedrückt, bald ist nichts von ihr wahrzunehmen; bald richtet Christus seine Rede deutlich an Judas, bald blickt er ausdruckslos vor sich hin; hier ist Judas als trotziger Bösewicht gekennzeichnet, dort wieder ist er lediglich an der stereotypen Handbewegung zu erkennen.

Nachtrag.

Mittlerweile ist das vortreffliche Werk von N. Pokrowski: Евангелie въ памятникахъ иконографiи преимущественно византiйскихъ и русскихъ (Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, insbesondere den byzantinischen und russischen) als erster Band der Arbeiten des 8., im Jahre 1890 in Moskau stattgehabten archäologischen Congresses, St. Petersburg 1892, er-

[69]) Die Abendmahlsbilder aus dem 16. und den folgenden Jahrhunderten auf dem Berge Athos lasse ich hier ausser Betracht, da, wie oben erwähnt wurde, in ihnen abendländische Einflüsse walten.

schienen. In dem Abschnitte über das Abendmahl (Theil III, Cap. 3, S. 267 bis 295) hat der Verfasser mit grosser Sorgfalt meine, 1871 veröffentlichte Abhandlung über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst berücksichtigt, während ihm die bisher erschienenen Theile der gegenwärtigen Arbeit noch nicht vorlagen.

Aus Pokrowski's Werk sei nachträglich Folgendes beigebracht.

Zu den Psalter-Bildern:

Ein Abendmahlsbild in einem der Gesellschaft der Freunde alten Schriftthums in St. Petersburg gehörenden slavonischen Psalter vom Jahre 1397 folgt dem bekannten Schema, nur dass der Tisch nicht die Form des Sigma hat, sondern oval erscheint. Christus und Petrus liegen auf besonderen Ruhebetten einander gegenüber (Pokr. 274, vergl. XLVI). Wie in dem slavonischen Psalter aus Uglitsch und dem Godunow'schen vom Jahre 1591 bildet auch hier das Abendmahl eine Illustration zu Psalm 144, V. 15.

Zu den Bildern in Evangelien-Handschriften.

In dem Abendmahlsbilde der Evangelienhandschrift Nr. 115 der Pariser National-Bibliothek aus dem 11. Jahrhundert, Bl. 128, sitzt neben Christus nicht Johannes, sondern Petrus. Judas streckt die Hand nicht nach der Schüssel aus. Ein zweites Abendmahlsbild auf Bl. 428 ist zerstört (273 und XXVII).

Zu dem Abendmahlsbilde in der von Pokrowski dem 12. Jahrhundert zugewiesenen Evangelienhandschrift der Laurentiana in Florenz (Plut. VI, cod. 23) bemerkt der Verfasser, dass das Gesicht des Judas mit Zinnober angestrichen sei, wahrscheinlich um auf seine blutigen Gedanken hinzuweisen, wie dies spätere griechische Maler im 17.—18. Jahrhundert häufig thaten (272, vergl. XXVI).

Die Evangelienhandschrift zu Gelati schreibt Pokrowski dem 12. Jahrhundert zu und nennt vier Abendmahlsbilder in derselben auf Bl. 78, 131, 210 und 259 (273 und XXVI).

Die beiden Abendmahlsbilder der Evangelienhandschrift in der Universitätsbibliothek zu Athen (Nr. 6) aus dem 12. Jahrhundert scheinen nichts Neues zu bieten (273 und XIX).

In Betreff des Abendmahlsbildes der koptischen Evangelienhandschrift der Pariser National-Bibliothek bemerkt Pokrowski, dass das Haupt des Judas mit einem schwarzen Reif versehen sei, während die anderen Apostel goldene Nimben haben (vergl. zum schwarzen Nimbus des Judas: die deutsche Schäfer-sche Ausgabe des Handbuches der Malerei vom Berge Athos, Anm. 3 zu S. 199); auch sei die ausgestreckte Hand des Judas schwarz (273).

Eine nicht vor dem 14. Jahrhundert entstandene slavonische Evangelienhandschrift in Jelissawetgrad, in welcher auch das Abendmahl in jedem Evangelium dargestellt ist, stimmt in den Miniaturen mit der Evangelienhandschrift Nr. 74 der Pariser National-Bibliothek im Wesentlichen überein (272, vergl. XXII, f.).

Zu den Wand-Malereien und -Mosaiken.

Unsere bei den Abendmahlsdarstellungen in den Kirchen und Speisesälen der Athos-Klöster gemachte Erfahrung, wonach etwa seit dem 16. Jahrhundert das alte byzantinische Schema insofern aufgegeben wird, als Christus nicht mehr an der linken Ecke liegt, sondern mitten unter den Aposteln sitzt, wird durch die von Pokrowski beigebrachten ferneren Beispiele von Wandbildern aus dieser Spätzeit bestätigt.

In den russischen Denkmälern des 17. und 18. Jahrhunderts, und zwar auch in den Miniaturen, ist das alte Schema meist verlassen. Wiederholt wird hier der Verräther dadurch gekennzeichnet, dass Christus ihm (nach dem 4. Evangelium) den Bissen reicht, meiner Erfahrung nach ein deutlicher Beweis abendländischen Einflusses.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Strassburg i. E. Städt. Kunstgewerbemuseum. Sammlung Straub.

Am 2. November 1891 starb plötzlich der Generalvicar des Bisthums Strassburg, Dr. Josef Alexander Straub, langjähriger erster Vorsitzender der historischen Gesellschaft des Elsass und Landesconservator der Alterthümer in Elsass-Lothringen. Am 30. Januar 1883 hatte er ein Testament niedergelegt: »Da ich wünsche, dass meine Sammlungen für eine möglichst grosse Anzahl von Personen nützlich gemacht werden, und da ich keine Verpflichtungen gegen die Mitglieder meiner Familie habe, die mir alle nur entfernt verwandt sind, so vermache ich der Stadt Strassburg alle meine Alterthümer, nämlich Münzen und Medaillen, Gemälde, alte Möbel, Tapisserien, Textilien, alle römischen und ägyptischen Alterthümer, und alle Manuscripte.« Die Stadt Strassburg trat das Vermächtniss an und beauftragte den Director des Kunstgewerbemuseums, Dr. Schricker, mit der Aufnahme und Inventarisirung der Hinterlassenschaft. Ein Inventar irgend welcher Art war nicht vorhanden; Straub war ein so eifriger Sammler und so sehr mit Geschäften überlastet, dass er niemals die Zeit fand, mit der Feder dem Wachsthum seiner Sammlung nachzukommen. Wir waren desshalb betreffs der Herkunft einzelner wichtiger Gegenstände auf unsere eigene Erinnerung an zahlreiche Plauderstunden inmitten der angehäuften Schätze und auf einzelne Notizen anderer Freunde des Geschiedenen angewiesen.

Unter den ziemlich zahlreichen Gemälden sei in erster Linie angeführt eine grosse Holztafel, 130 × 162, die heilige Barbara und Katharina in einem gothischen Raum. Bemerkenswerth ist in dem Bild ein echt niederländischer Ausblick auf einen freien Platz mit einem Haus, in dem der Gaden eines Bildmalers sich befindet. Das Bild stammt aus einer Kirche in der Nähe von Zabern (Elsass), der Meister ist ein Niederländer, aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Ein Altarflügel mit dem Bildniss des hl. Konrad und dem Bildniss des Donators, der uns von Straub als Konrad von Duntzenheim bezeichnet wurde, ist ein interessantes Stück in der Art jener Bilder, die, in der Kirche von Thann befindlich, dem Zeitblom zugeschrieben werden. Einige zu dem

eben Genannten gehörigen andere Stücke, die offenbar Stücke eines Wandelaltars waren, befinden sich in der Sammlung des Baumeisters Winkler in Colmar. — Zu erwähnen sind noch eine »Anbetung der Könige« von einem Niederländer in der Art des Mabuse, einige Altartafeln in Rahmen von Sienesen und Florentinern aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, und eine schöne Reihe von Miniaturporträts aus dem 18. und dem Anfange des 19. Jahrhunderts. Zahlreich ist die Sammlung von Medaillen und Münzen, die in zwei alten italienischen Münzschränken, auf einer Reihe von Cartons und einzeln verwahrt waren. Von den Münzen, darunter eine Anzahl aus der Strassburger Reichsstadtzeit, sehen wir hier ab. Unter den Medaillen ist ausser einem trefflichen Pisano — Sigismund Malatesta — und ausser einer fragwürdigen Cecilie von Mantua derselben Bezeichnung hervorzuheben die grosse Imhof-Medaille, welche die Generalstaaten durch Holtzheu 1741 herstellen liessen. Es folgen dann eine Reihe der bekannten sächsischen Tauf-, Hochzeit-, Sterbe- und Festmedaillen, fast alle dem 16. Jahrhundert angehörig, und von ungleicher Güte. Eine schwere goldne Medaille trägt auf der Vorderseite den Namen Straub, auf der Rückseite das Bild des Arcisse de Caumont, die von dem französischen archäologischen Congress 1882 dem verdienten Forscher zuerkannt wurde.

Elfenbeintafeln waren besondere Liebhaberei des Geschiedenen und seine hier nicht zahlreichen, aber durchweg gediegenen Ankäufe zeugen von hervorragender Kenntniss und feinem Geschmack. Von ihm am meisten geschätzt waren zwei Flügel eines Triptychons, die je im Vierpass die vier üblichen Darstellungen der Geburtsgeschichte Christi zeigen. Die alte Fassung in Gold und Roth ist noch gut erhalten. Wir haben hier eine französische Arbeit aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vor uns. Seine letzte Erwerbung in diesem Gebiete war eine Kreuzigung unter drei Arcaden, 14. Jahrhundert, von einem Soldaten während der Manöver in einem Bauernhause des Unter-Elsass gefunden und gekauft.

Von Edelmetall sind bemerkenswerthe Stücke: zwei Figuren der besten Spätgothik, eine Madonna und ein St. Martinus, von gesunder Naturauffassung und hochgesteigertem Können zeugend, so dass wir immer von Neuem bedauern müssen, solche Arbeitsart durch die plötzlich hereinbrechende Mode der »Renaissance« weggetilgt zu sehen. Demselben Stil gehören an: ein Anhänger aus vergoldetem Silber und Bergkristall und zwei kleine Bronzegussfiguren, darunter ein Christoforus. Bevorzugt waren von dem Sammler auch kleinere feine Schmuckgegenstände des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich in grosser Anzahl finden. Hier seien auch 23 Stück Bleiplaquetten erwähnt, die — ein merkwürdiger Zufall — von derselben Hand sind, der auch die herrlichen Reliefs auf dem Pokal des Museums von 1545, einem vielbewunderten Werke des Hans Stampfer von Zürich, entstammen. In vielen grösseren Museen Europas war schon nach diesen Plaquetten vergeblich gesucht worden, und nun fanden sie sich in einem Nachlass, der wenige Häuser von dem Museum entfernt aufbewahrt wurde.

Von hohem Werthe sind eine Anzahl romanischer Crucifixe mit

Email. — Ein Hausaltärchen mit Emailplatten in der Art des P. Raymond ist erfreulich in der Vollständigkeit auch aller der Zwickelscheiben, die sonst meist zu fehlen pflegen. Ein Reliquienkästchen mit den gravirten Bildern der Apostel gehört dem Uebergang von der Gothik zur Renaissance an. Unter den neueren Bronzestücken muss eine Uhr im Empirestil wegen der Vollkommenheit ihrer Ciselirung genannt werden.

In Alabaster ist eine figurenreiche Tafel mit der Kreuzigung, eine gute italienische Arbeit, vorhanden. Fehlt auch eine der erwünschten Tafeln in Kehlheimer Stein, wie sie der an die Stelle des mythischen Hans Dollinger getretene Hans Daucher von Augsburg geschaffen hat, so ist doch eine Stucktafel dieses Meisters von 1518 in der echten Fassung des 16. Jahrhunderts vorhanden. Es ist dieselbe Darstellung der hl. Familie, welche Bode in dem Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml., Bd. VIII, bei S. 6 abgebildet hat.

Von den Möbeln ist das kostbarste ein »Cabinet« in Ebenholz mit zierlichen Elfenbeineinlagen und eine Menge verborgener Fächer. Straub hat dasselbe auf einer seiner italienischen Reisen erworben. Sollte auch die neben dem Symbol der Weltherrschaft, den Doppelsäulen, angebrachte Aufschrift »Carolus V Aug.« Zweifel begegnen, so hätte doch das Möbel immerhin selbst in einem kaiserlichen Prachtzimmer eine gute Figur gemacht. Zu den Stücken offenbar sehr vornehmer Herkunft gehört auch ein Spielkasten in Silber und Bernstein, mit vier Kästchen der gleichen Art, die alle mit Jetons in Bernstein mit gravirten Emblemen und Devisen des 17. Jahrhunderts gefüllt sind. Die geschliffenen Gläser, darunter einige vorzügliche, sind wohl meist schlesischer Herkunft. Ein vollständiges Wedgewood-Service gehört der hochgeschätzten und hochbezahlten Gattung mit geflammtem Goldrande an. — Ein Kastenschloss, bezeichnet Antoine Mesplain 1666, füllt eine Lücke der im Uebrigen reichen Strassburger Eisensammlung in erfreulicher Weise aus. Wir haben in ihm ein auch durch Gravirung, Aetzung und Eisenschnitt ausgezeichnetes Beispiel des sogenannten »französischen Schlosses«, welches in der Litteratur zuerst 1627 in der Schrift des Mathurin Jousse erscheint, und mit seinem verdeckten Mechanismus und der Anwendung des Riegels allmälig das »deutsche Schloss« mit hebender und schliessender Falle verdrängte.

Unter den zahlreichen und kostbaren Textilien ist hervorragend ein Stück in Gobelintechnik mit drei Darstellungen innerhalb durchlaufender deutscher Spruchbänder, einer Mahlzeit am Brunnen mit musicirenden Knappen, einem Zelt mit einem Schlafenden und Köchen, die Speisen bereiten, und einer Jagd. Die Scenen beziehen sich offenbar auf einen Roman. Die Tracht der Figuren, die Geräthe, die Form der Buchstaben deutet auf die Zeit 1350 bis 1420, ähnlich wie in dem bei Hefner-Alteneck, Taf. 223—224 abgebildeten Teppich der Sigmaringer Sammlung, oder dem a. a. O. Taf. 233 wiedergegebenen Teppich des Berliner Museums. Unsere Tapisserie war, nach einer glaubhaften Mittheilung früher in Jung St. Peter in Strassburg, verschwand von dort, wurde offenbar als Sophaüberzug gebraucht, und von den Nägeln des Sophas kommt die starke Beschädigung an der Oberkante und den beiden Seiten. Ohne diese Gewaltthat wäre unsere Tapisserie ein Museumsstück ersten Ranges.

Einen stolzen Schluss unseres Berichtes bilde die Erwähnung der Einbände und Miniaturencodices. Unter den ersten ist eine »Heilige Woche« des Fürstbischofs Rohan von 1743 mit dem Wappen desselben, ein holländisches Psalmbuch mit Schildkrottafeln und den silbernen Ketten, mit denen das Buch am Arme getragen wurde, und ein Messbuch des 14. Jahrhunderts mit der eisernen Kette aus der Kirche von Seewen im Maassmünsterthal. Von den Codices sind zu erwähnen: ein Breviarium in Pergament, durchgehends mit Randmalereien und vielen Bildern im Text, wahrscheinlich französische Arbeit vom Anfang des 15. Jahrhunderts, mehrere Livres d'heure, ein kleiner Codex mit vielen zierlichen Initialen aus dem St. Magdalenenkloster in Strassburg, und ein ähnlicher, der als das Eigenthum der Frau des berühmten Mystikers Rulman Merswin bezeichnet ist.

Die ganze Sammlung zählt rund 800 Nummern, wobei die Münz- und die Medaillensammlung als eine Nummer gerechnet sind. Abgesehen ist hiebei von den römischen und ägyptischen Alterthümern, die noch nicht inventarisirt werden konnten. Die Sammlung stellt sich als eine der Zahl nach erhebliche, dem Inhalt nach sehr werthvolle Bereicherung der Strassburger Kunstsammlungen dar. Die Gemälde und die Porträtminiaturen werden an die neugebildete Gemäldesammlung übergehen, der grössere Theil der andern Gegenstände wird dem Kunstgewerbemuseum überwiesen werden. *A. Schricker.*

Wien. Internationale Ausstellung für Musik und Theater.

Wenn hier ein kurzer Bericht erstattet wird, so geschieht es mit Beschränkung auf die Gesichtspunkte des Repertoriums, also abgesehen von dem musikgeschichtlichen und theatergeschichtlichen Theile der Ausstellung.

An den schnell, im Zeitraum einiger Monate, noch dazu Wintermonate heraufgezauberten Gebäuden, welche die Rotunde umgeben, hat die moderne Architektur einige treffliche, leider vergängliche Meisterstücke geliefert. Da ist in erster Linie das Theater dem Westportal der Rotunde gegenüber. Es ist ein schmuckes Stück aus Balken, Brettern, Leinwand, Farbe und Gold, das durch praktische Anordnung, Bequemlichkeit und den Eindruck künstlerischer Vornehmheit viele seiner stolzeren und solideren Schwestern, die als Hof- und Stadttheater prangen, in den Schatten stellt, und aus dem der beginnende Architekt lernen kann, wie sich mit Geist, Phantasie und Geschicklichkeit aus Wenigem Vieles machen lässt. — Die Autoren heissen Fellner und Hellmer, welche sich nachgerade ein Monopol für Theaterbauten errungen haben. Nahe der Rotunde steht zur Rechten des Hineintretenden die Tonhalle, links das japanische Schattenspieltheater. — Die Tonhalle, für die »populären Concerte« bestimmt, ist ein sehr grosser Raum, dem trotz der starken Abmessungen eine treffliche Akustik bewahrt worden ist. Interessant ist der bezeichnende Schmuck der durch Balkenzüge einfach gegliederten Giebelfront — die beiden Figuren der vocalen und instrumentalen Musik, aus der Wand gleichsam herausmodellirt, mit jenem Streben nach Wahrheit und Grazie, welche der Wiener Sculptur ihren hervorragenden Platz in der Geschichte der modernen Kunst

sichert. An dem japanischen Theater, einem farbigen originellen Bau, vorüber fällt der Blick auf ein altes Stadtthor — es ist der Eingang zu »Alt-Wien«. Treten wir nach der Spendung eines »Thorgeldes«, der berühmten »Zehnerls« durch dasselbe, so befinden wir uns auf dem »Neuen Markt«, wie er sich um den Anfang des 17. Jahrhunderts dargestellt haben mag, ein echtes und gerechtes Stadtbild, von dessen Grösse es einen Begriff gibt, wenn gesagt wird, dass im Laufe eines schönen Nachmittags an 30000 Menschen sich an demselben vorüberbewegen, ohne dass das Gedränge zu arg wird. Der Chefarchitekt Marmoreck hat hier aus Holz und bemalter Pappe eine ideale Leistung auf dem Gebiete vollbracht, das der Wiener »Gschnas« nennt. Die Erdgeschosse sind benutzbar und mit Läden und Wirthschaften besetzt. — Als Beweis, wie man auch in Wien billig zu arbeiten versteht, diene die Notiz, dass der ganze Stadttheil dem Industriellen Dreher, der das Risico übernahm, 60000 Gulden kostet.

Nicht vergessen darf die im Dunkel der Bäume verborgene Gibichungenhalle werden, nach den Plänen des Malers Josef Hoffmann erbaut und ausgeschmückt. Sie ist, wie schon der Name andeutet, als eine Huldigung an Richard Wagner bestimmt, und gibt das Bild einer altgermanischen Fürstenhalle, in deren Umgängen Wagner-Reliquien ihre Stelle finden sollen. Unter ihnen finden sich auch die 22 Maquetten, welche der Dichtercomponist selbst durch die bayrischen Hoftheatermaler Quaglio, Janke und Döll für König Ludwig II. anfertigen liess. Aus den verschiedenen Versuchen, eine und dieselbe Scene, z. B. die Venusgrotte, die Sängerhalle auf der Wartburg darzustellen, sieht man, wie ernst es die Künstler sammt ihrem Meister mit dem Problem nahmen, dem einzelnen Bilde die höchste scenische Wirkung zu sichern. —

Unter den Wirthschaftslocalitäten verdient besonders der Innenraum der Restauration Kührer von den Architekten beachtet zu werden, ausgeführt von Stadtzimmermeister Otte, einem Angehörigen der hannoverschen Schule. Im Stile der späten Gothik ist hier aus schmalen Falzbrettern und Eisen eine dreitheilig gewölbte Halle geschaffen, die in dem einfachen Holztone vorzüglich wirkt.

In der Rotunde, dem eigentlichen Ausstellungsraume, gewinnen wir in den Kojen nahe dem Westportal den Uebergang zu den andern bildenden Künsten. In den einzelnen Abtheilungen, bezeichnet durch die Namen Haidn, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Grillparzer u. s. w. oder durch die Namen der Theaterstädte, ist eine unglaubliche Menge des interessantesten Materials an Bildern in allen Herstellungsarten, an Reliquien, an Statuen in Stein, Holz, Wachs, Gyps aus dem Verborgenen ans Licht gekommen. Es ist hier die Möglichkeit einer cursorischen Lectüre der Culturgeschichte der letzten Jahrhunderte gegeben, wie sie auch für den Oberflächlichen anziehender, für den Gründlichen förderlicher und genussreicher kaum gedacht werden kann. Durch guten vornehmen Geschmack ausgezeichnet ist die Anordnung des Pavillons der Stadt Wien, welcher leider durch eine nachträgliche Zuthat etwas geschädigt wird. Es ist dies ein Cabinet der »Grille«, eine wahre Orgie von

schreienden Farben, mittelmässigen Bildern und jenem Theater-Krims-Krams, von verblichenen Kränzen und Bändern, aus welchem der Schauspieler seinem Genius ein Specialdenkmal aufzuthürmen pflegt. — In den Pultschränken ringsum lagert in unabsehbarer Reihe eine Fülle herrlichster Dinge, von den linienlosen Neumen Notker's angefangen, bis zu der Partitur der Meistersinger, von den Mysterien des 14. Jahrhunderts bis zu der Handschrift des »Faust«. Wir überlassen diese Schätze den Litterar- und Musik-Historikern und halten uns an das, was nicht gelesen, sondern geschaut werden muss. — Einen werthvollen Vergleich bietet uns die ziemlich nachbarliche Gegenüberstellung des »Fundus« der Hoftheater von Petersburg und Wien. Auf beiden Seiten grosse Pracht, dort etwas aufdringlich mit starken Farben wirkend, hier ruhig, ein Ergebniss langer künstlerischer Tradition, dort verschwenderisches Gebahren, hier wohlthuender Reichthum. Ungerecht wäre es, nicht zu sagen, dass unter den russischen Maquetten sich, von der Hand Botschurow's, einige der besten befinden, welche die hierin so reiche Ausstellung seigt. Man spürt die Pariser Schule. Die Franzosen haben vortrefflich ausgestellt, wenig, aber nur Ausgesuchtes. In der Mitte eines viereckigen Raumes steht ein einfacher Pavillon mit den 28 Maquetten der grossen Oper, zur Seite derselben je drei Abtheilungen behangen mit reichen Stoffen im Stil Louis' XV. und Louis' XVI., darüber kostbare ältere Gobelins; an den Wänden eine Reihe der besten Porträts der dramatischen Schriftsteller, Künstler und Künstlerinnen; im Parterre Seltenheiten von Instrumenten, u. a. ein Klavier mit den Bildern von Watteau und die Figurinen aus dem Theater Ludwigs XIV. Wir wünschten, dass wir die gleichen Ausdrücke des Lobes verwenden könnten bei Erwähnung des Pavillons der deutschen Militärmusik, der an sich, bei der Bedeutung dieses Zweiges der Kunst in Deutschland, und bei dem Reichthum, den das Berliner Zeughaus und andere Sammlungen derselben Art hätten liefern können, etwas durchaus Bedeutendes, Imponirendes hätte werden können und sollen. Leider bietet er nur eine magere Ausstellung unzusammenhängender Einzelheiten, darunter allerdings einige Prachtstücke, welche durch ungünstige Anordnung nicht zur Geltung kommen, während die Wände verunstaltet sind durch Pappendeckelschilde in den verschiedenen Landesfarben mit den Fahnenbündeln der Vaterländer, wie wir sie bei dem Feste irgend eines Kriegervereins zu sehen gewohnt sind. Wir erwähnen dies so nachdrücklich, weil es uns scheint, als ob bei einer Ausstellung im Auslande ein guter Geschmack auch eine Forderung der nationalen Würde sei. — Von trefflicher Wirkung ist dagegen gleich nebenan der Abschluss der deutschen gewerblichen Abtheilung mit dem Tempel der Musen, den der Münchener Emanuel Seidl geschaffen. Für das Kunstgewerbe und die Geschichte seiner Technik bietet die Ausstellung eine unerschöpfliche Ausbeute. — In erster Linie ist hier die Koje der Wiener Familie Rothschild zu nennen, wo jedes einzelne Stück eine Kostbarkeit und das Ganze einer der Höhenpunkte der Ausstellung ist. Welche Fülle von zierlichen Intarsien an diesen Mandolinen, Müsetten und Harfen, welche siegreiche Bewältigung der Schwierigkeit in der Decoration der Füllungen bei oft absonderlichen Formen!

Eine grosse Sammlung alter indischer Instrumente zeigt die Vorzüge einer tausendjährigen kunstgewerblichen Uebung und eines ungebrochenen Stilgefühls. In der Sammlung des Herrn de Wit, der eben eine dritte Sammlung von Instrumenten aufstellt, nachdem zwei seiner Sammlungen (ebenfalls ausgestellt) in den Besitz des preussischen Staates übergegangen sind, wird uns eine Vorlesung über die Instrumentenverzierung vom 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart stummberedt vorgetragen. Es ist eine Versuchung, auf die klare Uebersicht hinzuweisen, die sich — bei dieser Masse von Beispielen allerdings nur unter der Hand eines Führers — über die Entwicklung unseres populärsten Instruments aus dem Hackbrett zum Spinett, zum Clavychord, zum Hammerklavier ergibt, doch damit würden wir ausserhalb des von uns selbst gezogenen Rahmens kommen, und wir müssen vorübergehen, wie vor der Urschrift des Stilpho des Wimpfeling aus Upsala.

Den Ermüdeten locken die grünen Råsen und der Springbrunnen in dem breiten Mittelplan der Rotunde, doch auch hier zwingt alles zum Sehen, hier das Haustheater von Totis, dort eine Scene mit lebensgrossen Figuren aus einer russischen Oper, dort der Dachstein mit seinem See unter den Zauberkünsten der elektrischen Beleuchtung. Es zieht uns ins Freie, wo in dem langen Wandelgang zwischen Theater und Rotunde »Damencorso« ist. Auch hier endet die Ausstellung nicht. Welch wichtiger Theil des Kunstgewerbes ist nicht die Kleidung der Frau! Hier werden uns die Gründe klar, aus denen die »Wiener Mode« in erfolgreichen Wettkampf mit der Pariserin treten konnte. *A. Schricker.*

Meran. Sculpturen und Malereien in der Burg Tyrol.

Die Burg Tyrol bei Meran nimmt als eine der ansehnlichsten Vesten auch in kunsthistorischer Beziehung eine Ehrenstelle neben ihren Schwestern ein. Da sie nicht auf festem, unerschütterlichem Felsen erbaut ist, sondern auf einem angeschwemmten Hügel einer Moräne liegt, so haben ihr die Wetterbäche vom steilen, über ihr sich erhebenden Gebirge arg mitgespielt und einen grösseren Theil mit in den Abgrund gerissen und der noch stehen gebliebene nördliche Theil mit dem mächtigēn Bergfriet aus den Zeiten der Römerherrschaft im Lande musste schon seit Jahrhunderten verlassen werden. Nur die südliche Schmalseite der um einen schmalen, länglichen freien Innenhof angelegten Burg hat sich aus dem 12. Jahrhundert noch gut erhalten. Gegen Osten hin schliesst ihn die in Form eines halben runden Thurms vom Boden sich erhebende Abside der St. Pancratius-Capelle ab.

Gleich das Portal zum geräumigen Vorsaal der Capelle, heute gewöhnlich »Rittersaal« genannt, wo so viele für das ganze Land Tyrol wichtige Beschlüsse gefasst wurden, zeichnet sich durch sehr alte, reiche Sculpturen aus. Es sind Flachreliefs, welche wie ein breiter figuralischer Rahmen den im Halbkreise abschliessenden Eingang zierlich umgeben. Zur Linken glauben wir den Herrn und die Frau des Hauses in kurzen Ueberkleidern eigenen Schnittes — oben eng anschliessend, unten reifrockartig sich erweiternd — deutlich zu

erkennen; sie führen sich traulich bei der Hand. Die kleinen nackten Gestalten gerade ihnen gegenüber auf der rechten Seite halten die meisten Forscher für die Kinder der Genannten, sie erscheinen wie Zwillinge, ebenfalls an der Hand sich haltend. Darüber stehen auf jeder Seite je drei wilde Thiergestalten, jede im wilden Anstürmen begriffen, Löwen, Panther, Hyänen u. dgl. Daran reihen sich an der äussersten Fläche des halbkreisförmigen Abschlusses des Portals meist geflügelte Genossen als: Sperber, Geier, Basilisken und Drachen. Das Tympanon hält eine Engelsgestalt besetzt in der eigenthümlichen Kleidung mit herabhängenden Zipfeln an den kurzen Aermeln, wie unten die Frau des Hauses trägt. Die Rechte hat der Himmelsbote mit schwerfälligen Flügeln ausgestattet, zum Segnen oder zur Redegeberde leicht erhoben, während er in der Linken einen langen Stab mit der Lilie geschmückt feierlich hält. Die Capitelle der Säulen in dem einmal abgetreppten Gewände des Portals bilden bärtige Masken mit einer Art fein decorirter Krone geschmückt. Die vorstehenden Ecken im Gewände belebt von unten bis oben und die Wulste über dem Tympanon mit feinem Verständniss ausgeführtes, conventionelles Laubwerk des 12. Jahrhunderts.

Bedeutend reichere Sculpturen, fast durchwegs zusammengesetzte Gruppen finden wir am zweiten Portale, das unmittelbar in die Capelle führt, an der schmalen Ostwand des Vorsaales, wo in den Fenstern die Säulchen breite Kämpfer stützen. die reichen Band- und Blätterschmuck in Verbindung mit einzelnen Figuren zur Schau tragen. An diesem Portale erscheinen links Adam und Eva in etwas zwerghaften Gestalten mit grossen Rundköpfen neben einer wahren Riesenschlange am Baume der Erkenntniss. Zunächst darüber sehen wir einen schmucken jungen Helden, wahrscheinlich David, nicht Samson, wie oft angegeben wird, dem Rachen eines gewaltigen Löwen ein zahmes Thier, wahrscheinlich ein Schaf mit leichter Mühe entreissend.

Unterhalb des ersten Menschenpaares schiesst ein schön gebauter, durch reiches Schuppenornament hervorgehobener Kentaur seinen Pfeil ab auf einen gegenüber an der anderen Portalwand angebrachten geflügelten, scheusslichen Drachen, dem ein Vogel die hervorgestreckte Zunge mit dem spitzen Schnabel abzuhacken im Begriffe steht. Ueber diesem Unholde verschlingt ein phantastisch gebildeter Lindwurm eine Menschengestalt, während er zugleich einen Jüngling mit seinem vielfach geringelten Schweife erwürgt. An der Umrahmung des reich profilirten Tympanons kämpfen Männer mit Männern, Thiere mit Thieren um die Wette, während die segnende Hand in der Mitte des äussersten Bogens den Abschluss bildet. Die Säulencapitelle vertreten raublustige Vögel in einer herausfordernden Stellung neben kantigem Laubwerk der nächsten Umgebung.

Das Mittelfeld des Tympanons füllt die Kreuzabnahme ganz aus; ein kräftiges Relief, wo Christus mit vier Nägeln an ein Kreuz mit auffällig breiten Balken geheftet ist. Seine Füsse ruhen auf dem Suppedaneum. Einer der zwei Männer, welche hier die Gruppe bilden, umfasst den Leichnam des Gekreuzigten, welcher mit einem förmlichen, kurzärmeligen Röckchen bekleidet ist, während der andere aus der rechten Hand desselben einen Nagel heraus-

zuziehen sich merklich anstrengt. Seltsam erscheinen hier zwei breite streng stilisirte Flügel rechts und links zu den Füssen der beiden Männer, so dass man Engelsgestalten in der Nähe zu entdecken glaubt. Und wirklich erscheinen gleich darunter unmittelbar den Thürsturz bildend zwei ruhende, mit den Füssen zu einander gestellte Figuren, welche aber wiederum nicht als Himmelsboten, sondern allgemein als die Bilder von Adam und Eva angesehen werden. In der That ausgezeichnet zu nennen ist auch an diesem Portale wiederum die fein behandelte Ornamentik, womit alle Pfosten und Bögen reichlich bedacht sind. Das gerade für einen Capelleneingang sinnbildlich treffende Ornament: Weinlaub und Weizenähren, lässt sich deutlich unterscheiden, unseres Erachtens ein selteneres Vorkommen aus so früher Zeit in der Plastik.

Gehen wir in das Innere dieses alten ehrwürdigen Heiligthums, so leuchtet uns vor allem eine mächtig wirkende überlebensgrosse Kreuzigungsgruppe in erhöhter Stellung entgegen. Christus mit beinahe wagrecht ausgespannten Armen, Augen und Mund offen haltend, präsentirt schöne Körperverhältnisse, nicht so sehr befriedigen uns Maria und Johannes in gewöhnlicher klagender Stellung, da ihre Haltung doch zu sehr leblos und steif, die anliegenden Gewänder unbeholfen behandelt sich zeigen, keine Spur jener oft weichen wie reichen Draperien, welche wir an anderen Figuren des 12. und 13. Jahrhunderts bewundern können. Auch mit der Aufstellung der Gruppe hat es hier seine eigene Bewandtniss. Es begegnen uns zwei Altarräume in der nämlichen Abside über einander; der Eingangsbogen zur unteren zeigt einen kräftig gebauten Halbkreisbogen, dessen Front in der Mitte das Gotteslamm in Begleitung von allerlei den an den Portalen verwandten Thiergestalten schmückt und dann wagrecht mit einer Galerie gekrönt abschliesst. Die nun hier postirte mächtige Kreuzigungsgruppe steht vor dem oberen Altarraume auf einer Art »Lettner«, ähnlich wie die stilverwandte Gruppe zu Wechselburg in Sachsen. Zum Schlusse des Berichtes über die ältesten Sculpturen dieser Capelle sei auch der jüngeren aus dem 15. Jahrhundert gedacht. Die Mitte des Aufsatzes im neuen Hochaltare nimmt eine gekrönte alte Madonna mit dem Kinde ein, woran besonders die kräftigen und tiefgeschnittenen Draperien der Gewänder eine majestätische Wirkung hervorbringen. Der grössere Schrein auf dem linken Seitenaltar zeichnet sich durch drei polychromirte Statuen aus (St. Barbara zwischen zwei Bischöfen), welche nach Dahlke als so recht charakteristisch verwandte Arbeiten der Pacherischen Schule auftreten, nach Prof. Semper's neuesten Forschungen aber sicher ein schönes Werk einer selbständigen Bozner Schule genannt werden müssen. Der Schrein, dem die Flügelthüren leider fehlen, stammt aus Montan südlich von Bozen. Etwas schwächer im Ausdruck sind die Figuren im gegenüberstehenden Flügelaltare.

Wir kommen nun zur zweiten Hauptzierde der Capelle, zu deren Wandmalerei. Eine im Schiffe herumführende, den beiden Altarräumen der Abside entsprechende, hölzerne Galerie theilt theilweise auch die Gemälde in zwei Stockwerke ab. Leider sind in Folge der Zeit alle Bilder übertüncht worden und da ihr Malgrund nicht fest genug geglättet war, so litten sie bei ihrer Blosslegung grossen Schaden. Berücksichtigen wir ihr Alter, so dürfte ein

riesengrosser Christoph an der Westseite über der Galerie zuerst zu nennen sein. Seine Darstellung gleicht jener, welche wir aus Italien in der frühesten Zeit kennen; er trägt das Christuskind auf dem Arme wie die Madonna und erscheint en face, in der Rechten einen langen Stab haltend, der in Palmblätter auszugehen scheint. Gar bunt ist seine Kleidung. Etwas jünger, etwa aus dem Schlusse des 13. Jahrhunderts dürften die Bemalungen der Altarräume sein, wenigstens die im oberen Stockwerk, wo bereits niedrige Wimberge mit Thürmchen in einer Art Fialen vorkommen, während im unteren Stockwerke noch Säulchen mit Rundbögen darüber die Umrahmung der Bilder bilden. Gleich an der Dicke des Fronbogens entdecken wir die Reste von sieben Bildern, kreisrunden Medaillons, welche die sieben Schöpfungstage vorstellen und auf denen Gott Vater in Begleitung eines Engels immer wiederkehrt. Die Wände zieren Einzelngestalten als: Magdalena, Paulus, ein anbetender Engel in buntem Gewande, ein nicht zu bestimmender Bischof, St. Gregor, St. Augustin, eine stattliche männliche Figur mit Tonsur, Barbara, Dorothea. In den tiefen Gewänden der Fenster finden wir auch Gruppen, nämlich die Kreuzigung Christi, die Auferstehung und Mariä Krönung durch Christus. Das Ganze schliesst ein interessanter Thierfries in buntem Wechsel von Bären, Greifen, Löwen, Geiern, Affen und Hunden ab. Dieselbe Anordnung der Figuren kehrt im oberen Geschosse wieder, nämlich Einzelfiguren als: Katharina, Elisabeth, Pankratius u. s. w., nur besteht hier der Unterschied, dass der Bildercyclus auf der Evangelienseite mit zwei Gruppen beginnt, nämlich mit der Anbetung der Könige und der Kreuzigung Christi. Bei ersterer machen wir die Beobachtung, dass sie auf ein früheres, älteres Bild aufgesetzt worden ist, wobei die Köpfe nicht mehr genau aufeinander gepasst wurden; so z. B. sieht man über dem Gesichte der Madonna einen eingravirten Nimbus, der dann im gegenwärtigen Bilde bei zweien Königen gänzlich weggeblieben ist. Die Gestalten dieser Gruppe sind schön, wie überhaupt alle Figuren besonders durch schöne Draperien sich auszeichnen. Der älteste König kniet vor dem fein dargereichtes Opfergefäss segnenden Christkinde, das hier viel zarter als bei Christoph aufgefasst, aber auch noch bekleidet ist. Der zweite König zeigt auf den Stern. Als Abschluss dieser Bilder ist ein reich polychromer Mäanderstab gewählt, sonst kehren wenige Farben wieder, meist ist nur alles in Weiss, Roth und Grün gemalt und dennoch dabei eine befriedigende Harmonie und ein erwünschter Wechsel erreicht. Durch reichen ornamentalen Schmuck, wo bereits Engelköpfe zwischen dem frühgothischen Laubwerk erscheinen, ist das Gewände des einen Fensters im Schiffe behandelt. Ein paar Fensterchen der Abside sind noch mit Glasgemälden in den glühenden Farben des 15. Jahrhunderts geschmückt, Mariä Verkündigung und Engel darstellend. Der kaiserliche Rath Dr. D. v. Schönherr sorgt jetzt trefflich für die Erhaltung dieser interessanten Capelle und sucht sie möglichst mit alten Originalen auszustatten. *K. Atz.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Christliche Archäologie 1890—91.

IV.

Deutschland. Die Betheiligung unserer deutschen Wissenschaft an der Erforschung der Katakombenwelt ist diesmal durchaus beachtenswerth. Vor Allem müssen hier Jos. Wilpert's Arbeiten erwähnt werden. Ueber Richtung und Charakter derselben habe ich im Allgemeinen mich im »Repertor. f. Kw.« bereits ausgesprochen (XII. 430, XIII. 463). Herr Wilpert hat jetzt im Jahre 1891 zwei neue grössere Schriften herausgegeben, von denen namentlich die erste für das Studium der altchristlichen Bildwerke von hervorragender Bedeutung ist [1]). In derselben untersucht er zunächst den ungedruckten Vaticanischen Bildercodex des Ciacconio, dann den Vallicellanischen Bildercodex des Bosio, und endlich, im Anhange, auch spätere Copien, namentlich diejenigen d'Agincourts und einige Garrucci's. Das Ergebniss dieser Prüfung ist nichts weniger als erfreulich, insoferne es den klaren Beweis für die Unzulänglichkeit und Unzuverlässigkeit der von den Zeichnern Ciacconio's, Bosio's u. s. f. hergestellten Copien der Katakombengemälde bringt. Ciacconio's Bildercodex hat nun allerdings keine Verheerungen auf dem Gebiete der Archäologie angestellt, da er nicht im Druck erschien: um so schlimmer steht die Sache mit Bosio, auf den ein grosser, ja der grösste Theil der Aufnahmen zurückgeht, mit welchen die christliche Kunstarchäologie bisher operirt hat und welche z. B. grösstentheils in Garrucci's Storia dell' arte crist. übergegangen sind. Es erhellt somit die Nothwendigkeit, das gesammte Bildermaterial der Katakombenlitteratur einer systematischen Kritik zu unterwerfen, und namentlich die Garrucci'schen Abbildungen von Anfang bis zu Ende durchzuprüfen. Ich hoffe, dass Herr Wilpert sich dieser Arbeit unterziehen wird: seine aussergewöhnliche Bekanntschaft mit den betreffenden Monumenten, sein scharfes Auge und seine sichere Hand setzen ihn dazu einzig in die Lage. — Die zweite der von ihm im verflossenen Jahre publicirten Schriften behandelt einen

[1]) Jos. Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Eine ikonographische Studie. Mit 28 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg i. Br., Herder. 1891. 4°. Vgl. dazu v. Lehner, A. Z. 1891. Beil. Nr. 51.

von ihm in der Katakombe der HHl. Petrus und Marcellinus entdeckten Cyclus von Gemälden, welcher ihm Anlass gibt, verwandte Scenen anderer Cömeterien (die Verkündigung in S. Priscilla, die Dreizahl der Magier, die Epiphaniedarstellungen in der Basilika S. Petronilla, die Heilung der Blutflüssigen; die Todtenerweckungen in S. Priscilla; die Heilung des Gichtbrüchigen, die Heilung des Blindgebornen und der Aussätzigen; Christus und die Samariterin am Brunnen), schliesslich aber überhaupt den Endzweck der religiösen Kunstvorstellungen in den Katakomben einer eingehenden Betrachtung zu unterwerfen [2]). Für letztern ist durchaus belangreich die bisher so gut wie übersehene Inschrift des lateranischen Museums (3. Jahrhundert), welche zwar zunächst nur von der Absicht spricht, welche bei Herstellung eines Epitaphs gewaltet, die aber doch selbstverständlich auch mit der Absicht in Verbindung zu setzen ist, in welcher die Anbringung von Bildern auf oder neben der Grabschrift geschah. Die Inschrift besagt:

·D··P·
·LVCIFERE COIVGI DVLCI·SSIME OMNEN·
DULC·I·TVDINEM CVMLVCTVM MAXIME
MARITO RELIQVISSET MERVIT TITVLVM
INSCRIBI VT QVISQVE DE FRATRIBVS LEGERIT ROGET DEV
VT SANCTO ET INNOCENTI SPIRITO AD DEVM SVSCIPIATVR

(Mus. Epigraf. Lateran. Pil. IX. 10; Wilpert a. a. O. Taf. IX. [7]).

Weitere Arbeiten Wilpert's und Anderer zur Topographie der Katakomben hat die »Römische Quartalschrift« gebracht, wie wir unten sehen werden. Hier muss vor allem noch jener von der Kritik im Allgemeinen (vgl. Duchesne, Bull. crit. 1890, XI, Nr. 22. A. Hilgenfeld, Zeitschr. f. wissenschaftl. Theol. XXXIV 382) überaus günstig aufgenommenen Schrift gedacht werden, welche der bayerische Studienlehrer Dr. Jos. Führer der Felicitas-Frage gewidmet hat [3]). Als de Rossi jene durch die classische Schönheit ihres architektonischen und malerischen Schmuckes hervorragende Crypta quadrata im Cömeterium der Praetextat aufgedeckt, brachte er dieselbe auf Grund eines Wandsgrafitto's, das den Namen des Ianuarius bot, und einer denselben Heiligen feiernden Inschrift des Damasus in Verbindung mit dem Culte dieses Martyrs und seiner angeblich 162 hingerichteten Familie, deren Haupt die hl. Felicitas war. Von verschiedenen Seiten ist diese Annahme vertheidigt, von anderer angegriffen worden. Führer unterwarf die Quellen der Felicitaserzählung einer neuen, sehr umsichtigen und scharfen Untersuchung, deren Resultat dahin geht, dass die Legende erst um die Mitte oder in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden ist; dass man derselben keinerlei historischen Werth zuerkennen kann; dass der Verfasser derselben sein Wissen über Felicitas und ihre sieben Söhne aus einer dürftigen Erzählung geschöpft, welche selbst nur

---

[2]) Jos. Wilpert, Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakombe der HH. Petrus und Marcellinus. Mit 9 Tafeln im Lichtdruck. Freiburg i. Br., Herder. 1891. 4°.

[3]) Jos. Führer, Ein Beitrag zur Lösung der Felicitasfrage. Leipzig 1891. 8°.

eine christliche Umgestaltung der Makkabäergeschichte war und dass die Passio darum auch in keiner Weise zur Basis einer chronologischen Fixirung des Martyriums der hl. Felicitas oder der HH. Ianuarius u. s. f. zu machen ist.

Man kann dieses Ergebniss ruhig zugeben, und ich stehe nicht an zu bekennen, dass ich seit Jahren im Wesentlichen derselben Ansicht geworden. Zu weit geht aber Herr Führer, wenn er schliesslich meint (S. 147), die von De Rossi gegebene Fixirung der Entstehungszeit der Crypta quadrata entbehre jeder sichern Basis, und somit sei ein für die gesammte Entwicklungsgeschichte der altchristlichen Kunst beachtenswerther Eck- und Markstein beseitigt. Man kann diese Schlussfolgerung Jemandem verzeihen, der bisher mit den Monumenten selbst keine Fühlung hatte. Freilich zerfällt das Gebäude, welches man auf die Felicitaslegende gestellt hatte; aber es bleiben alle Argumente im Rechte, welche sich auf das ornamentale System und den Charakter der Architektur und Malerei stützen.

Die Katakombenfrage wird jetzt fast von jeder Untersuchung gestreift, welche sich mit der Topographie Roms und seiner Umgebung befasst. Nach dieser Richtung muss also auch hier der beiden verdienstvollen Studien gedacht werden, welche Professor Elter in Bonn über den Grundriss des alten Rom und besonders über das Vaticanum veröffentlicht hat [4]). In letzterer wird zum erstenmale Name und älteste Geschichte der mit »Vaticanum« bezeichneten Localität und der im heidnischen Alterthum nicht existirenden Bezeichnung »Mons Vaticanus« zurechtgestellt.

Den bildlichen Denkmälern des christlichen Alterthums hat Dr. Joh. Ficker während seines längern Aufenthaltes in Rom in erfolgreicher Weise seine Thätigkeit zugewandt. Ihm verdanken wir den ersten musterhaften kritischen Katalog einer Sammlung christlicher Alterthümer, und zwar gleich der bedeutendsten, derjenigen des Museo Lateranense, der beträchtlichsten Ansammlung altchristlicher Sarkophage [5]). Man kann nur wünschen, dass in ähnlicher, gleich gewissenhafter und ausgiebiger Weise auch die übrigen in Betracht kommenden Collectionen, namentlich auch einmal das Museo cristiano des Vaticans, katalogisirt werden möchten.

Einen Beitrag sowohl zur Geschichte des altchristlichen Costüms wie der Darstellungen Christi bringt De Waal in seiner aus Anlass der Trierer Rockfahrt publicirten Untersuchung über das Kleid des Herrn [6]). Dieser schöne und reich ausgestattete Aufsatz leitet uns zu den ikonographischen Arbeiten über. Für die principielle Seite der altchristlichen Ikonographie kommt jetzt die neue Prüfung der Frage der Arcandisciplin in Betracht, welcher sich

---

[4]) Elter, Antoni, De Forma urbis Romae deque orbis antiqui facie. Diss. I. II. (Bonner Univ.-Progr. 1881). — Ders., »Vaticanum« (Rh. Mus. f. Philol., N. F. XLVI, 112 ff.)

[5]) Joh. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans. Untersucht und beschrieben. Gedruckt mit Unterstützung des K. Deutsch. archäolog. Instituts. Mit 2 Tafeln und 3 Abbildungen im Texte. Leipzig 1890. 8°.

[6]) De Waal, A., Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern Freiburg i. Br. 1891. 8°.

Dr. Vict. Huyskens in Münster unterzogen hat[7]). In viel höherem Grade noch die werthvollen »Studien zur Religionsgeschichte des spätern Alterthums«, welche uns aus der Schule Useners, in Albr. Dieterich's »Abraxas« zugekommen ist[8]). Diese Abhandlung macht zum erstenmale den erfolgreichen Versuch, die Ergebnisse der heutigen Aegyptologie zur Erklärung der Denkmäler jenes Synkretismus zu verwerthen, der uns sowohl in Gedichten als in Inschriften und Bildwerken des sinkenden Kaiserreiches entgegentritt. Schon zu Anfang dieses Jahrhunderts hat Friedr. Münter in Abhandlungen, welche der Berücksichtigung des Herrn Dieterich zu empfehlen gewesen wären, diesen Dingen seine Aufmerksamkeit zugewandt: doch war damals an eine erschöpfende Behandlung der Frage nicht zu denken[9]). Dieterich sieht in den orphischen Culten und ihrem Zauber, ihren τελεταί und καθαρμοί, ihren λύσεις und ἀποτροπιασμοί die eigentliche Geburtsstätte des Gnosticismus, der in seinem frühesten Stadium noch ganz frei war von christlichen Gedanken. In den jetzt vorliegenden Papyri findet er die untrüglichsten Urkunden dieser Entwicklung vor. Erst philosophisch gebildete Männer, hellenistische Schulhäupter, bauten aus diesem Apparat, der sich unterdessen durch den weitgehendsten Synkretismus erweitert hatte, ihre grossen gnostischen Weltgebäude, von deren Verbreitung und Macht die unendliche Zahl der Gemmen, Ringe, Amulette Zeugniss ablegen. Zu vielen Behauptungen Dieterich's wird man ein Fragezeichen setzen müssen; jedenfalls bezeichnet seine Arbeit eine namhafte Etappe auf dem von der Forschung hier zu verfolgenden Pfade.

Die Alterthumsforschung kennt keine schwierigere, aber auch keine reizendere Aufgabe, als die, an der Hand der Monumente der Seele der antiken Menschheit nahe zu kommen. Jeder Versuch dieser Art, auch wenn er es zunächst nur mit den Denkmälern der classischen Zeit zu thun hat, geht auch den christlichen Archäologen an. Er wird ein Buch, wie E. Rohde's »Psyche« mit Hast zur Hand nehmen und nicht ohne reiche Belehrung und mannichfache Befriedigung weglegen[10]). Erlebt das Werk eine Fortsetzung, so möchte ich mir vorbehalten, auf diese merkwürdige Publication zurückzukommen. Ein bestimmteres antiquarisches Interesse beansprucht die aus dem Nachlasse J. J. Bachofen's herausgegebene Schrift über die »Römischen Grablampen«[11]). Man weiss, wie der geistvolle Basler Gelehrte zu der jetzt in den meisten

---

[7]) Huyskens, Zur Frage über die sogen. Arkandisciplin (XXXXIX. Jahresbericht des Realgymnas. zu Münster i. Westf.). Münster 1891. 4⁰.

[8]) Dieterich, Albr., Abraxas. Festschrift, Herm. Usener zur Feier seiner 25jährigen Lehrthätigkeit an der Bonner Universität dargebracht von dem klass.-phil. Verein zu Bonn. Leipzig 1891. 8⁰.

[9]) Friedr. Münter, Antiquar. Abhandlungen. Kopenhagen 1816.

[10]) E. Rohde, Psyche. Freiburg i. Br. 1890. I. 8⁰.

[11]) J. J. Bachofen, Römische Grablampen, nebst einigen andern Grabdenkmälern vorzugsweise eigener Sammlung, vorgelegt und mit Ausführungen zu einzelnen Theilen der römischen Gräbersymbolik begleitet. Herausgegeben von seiner Wittwe und seinem Sohne. Mit einer Einleitung von A. Giraud-Teulon. Basel 1890. 8⁰ und Atlas.

Schulen vertretenen Auffassung und Behandlung der griechisch-römischen Mythologie und Gräbersymbolik stand. Wer von der Grundanschauung ausgeht, dass die sepulcralen Bildwerke im Ganzen und Grossen nur die Daseinsformen, die Arbeiten, Freuden und Genüsse dieses Lebens in die Erinnerung zurückzurufen beabsichtigen, wird an der Bachofen'schen Interpretation keinen Geschmack finden. Wessen Auge für die tiefer liegenden Fragen der Religionswissenschaft geöffnet ist, wird in dem Studium dieses Bändchens einen aussergewöhnlichen Genuss finden und nicht weniger die immense Belesenheit wie den genialen Tiefblick des leider so frühe dahingegangenen Forschers bewundern. Auf 55 Tafeln sind die wichtigsten Exemplare römischer Lampen vereinigt: nur vier derselben waren erklärt, als der Tod diese Zierde der Schweizer Wissenschaft dahinraffte.

Einen kleinen, aber mit Dank entgegenzunehmenden Beitrag zu demselben Gebiete lieferte Karl Weymann in seiner trefflichen Bearbeitung von Apuleius »Amor und Psyche« [12]).

Alle diese Studien dienen dazu, um die Kenntniss jener geistigen Atmosphäre zu vertiefen, welcher ein beträchtlicher Theil unserer synkretistischen Denkmäler, namentlich geschnittene Steine, Ringe, Thonlampen, ihre Entstehung verdanken. Diesem Gebiete gehören auch einige kleinere Monumente der Grossherzoglichen Vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe an, welche kürzlich zunächst in meinen »Christlichen Inschriften der Rheinlande« I. 155 f., dann jetzt in dem von Karl Schumacher sehr sorgfältig und sachkundig bearbeiteten Katalog der Karlsruher Bronzen publicirt worden sind [13]) (No. 834 bis 840).

Zwei kleine Abhandlungen wenden sich dem Monogramm Christi zu: Prof. Ed. Bratke untersuchte von Neuem das Siegeszeichen auf dem Labarum [14]) und ein Herr Adolf Lampel, der uns schon in der »Allg. Zeitung« 1890, Oct. 4, No. 275 mit einem Feuilleton über die »Heiligenscheine in der Kunst« beschenkt hatte, behandelt »die Monogramme Jesu Christi« in der »Kunstchronik« 1891 (N. F. III. Nr. 9). Nach allem was über den Gegenstand bereits geschrieben ist und was Jedermann in meiner »R.-E. d. Christl. Alterth. II. 412 zusammengestellt findet, ist es erstaunlich, dass der reinste Dilettantismus sich immer von Neuem mit diesem Sujet zu schaffen macht und dass geachtete Zeitschriften demselben fortwährend ihre Spalten öffnen. Diesen Feuilletons gegenüber hat Bratke's Abhandlung einen wissenschaftlichen Charakter: sie erweitert sich zu einer Betrachtung über die Zuverlässigkeit der von Eusebius (Vis. Const. I. c. 26—31) berichteten Vision Constantin's d. Gr. und des Charakters des Kaisers im Allgemeinen, in welcher Hinsicht

---

[12]) Carl Weyman, Apuleius Amor und Psyche. Mit kritischen Anmerkungen (Sonderabdruck aus dem Index lectionum der Universität Freiburg i. d. Schweiz). Frib. en Suisse 1891. 4°.

[13]) Karl Schumacher, Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen (Gr. Vereinigte Sammlung zu Karlsruhe). Karlsruhe 1890. 8°.

[14]) Ed. Bratke, Das Monogramm Christi auf dem Labarum Constantins d. Gr. (Sep.-Abdruck, Jena 1891). 8°.

sich der Verfasser wesentlich auf den von Brieger eingeschlagenen Pfaden bewegt. Ich kann in manchen Punkten indessen Herrn Bratke nicht beistimmen, namentlich auch darin nicht, dass er auf Zöckler's u. A. Autorität hin es als eine ausgemachte Thatsache annimmt, dass das Kreuz lange vor Christus bei heidnischen Völkern als ein religiöses Symbol in Gebrauch gewesen sei. Für alle diese Fragen muss ich auf meine »R.-E.« a. a. O. zurückverweisen, wobei ich allerdings zugebe, dass sich eine erneute Revision der Controverse mir längst als eine Nothwendigkeit ergeben hat.

Die »byzantinische Frage« lässt uns so wenig in der Kunstgeschichte als in der Politik ganz los. Namhafte Beiträge zu ihr liegen auch deutscherseits vor. Sehr erfreulich ist vorab das Interesse, welches Herr Dr. Strzygowski ohne Unterlass diesem Gegenstand zuwendet. Seine neueste umfangreiche Schrift bringt in dem Etschmiadzin-Evangeliar nicht nur ein sehr merkwürdiges Denkmal zuerst zur Publication, sondern wirft auch neues Licht über die Elfenbeinschnitzkunst Ravenna's, über die syrische Miniaturmalerei und die armenische Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts [15]). Verwandte Kunstrichtungen sind es, mit welchen die posthume Abhandlung des verstorbenen Pfarrers Johannes Schulz über den byzantinischen Zellenschmelz es zu thun hat [16]) und welche eine Erweiterung und Vertiefung der Abhandlung ist, die s. Z. Th. Frimmel in dieser Zeitschrift (1885, VIII. 256) angezeigt hat, — für alles Nähere muss ich auf die Besprechung des Buches durch Pabst Repert. XIV. 417 verweisen. Ins innere Heiligthum der byzantinischen Kunst führt uns der stattliche Band, welchen Dr. Heinrich Brockhaus in Leipzig über die Athosklöster und ihre Kunst herausgegeben hat [17]). Die Franzosen haben bekanntlich den Lauren des Athos längst ihre Aufmerksamkeit zugewandt: nun ist uns endlich auch eine zusammenfassende Darstellung von deutscher Hand gereicht, welche ausser einem geschichtlichen Excurs über das Klosterland und seine Niederlassungen, deren Schmuck u. s. f. eingehende Beschreibung der Kirchenmalereien, der Miniaturmalereien, der neueren Kunstwerke auf dem Athos bringt. Für die Beurtheilung des byzantinischen Stils, für die mittelalterliche Ikonographie und das Verhältniss der abendländischen Typen zu den griechischen ist hier ein neues wichtiges Material zusammengebracht.

Wie fruchtbar die zahlreichen in den letzten Jahren aus ägyptischen Gräbern geholten Textilfunde auch für die christliche Archäologie sein werden, ist bereits Repert. VIII. 347 angedeutet worden; es tritt das um so stärker hervor, je mehr von diesen Funden in unsere abendländischen Sammlungen übergeht. Ueber einige Stücke aus der Graf'schen Collection sprach Ficker

---

[15]) Strzygowski, Jos., Byzantinische Denkmäler. I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Wien 1891. 4°.

[16]) Joh. Schulz, Der byzantinische Zellenschmelz. Mit 22 Tafeln. Als Manuscript gedruckt. Frankfurt a. M. 1890. 4°.

[17]) Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891. 4°.

in einer Sitzung des Kaiserl. Archäol. Instituts 1890, April 11. Mittheilungen V. 80 f.); ein Gewandstück des 5.—6. Jahrhunderts bot die Crux ansata, andere Bruchstücke (eines Antependiums?) zeigten Apostelbilder. Sehr ergiebig erwiesen sich in dieser Richtung dann das Gräberfeld von Achmim, aus welchem eine Anzahl merkwürdiger Stoffe in den Besitz des Herrn R. Forrer in Strassburg gelangten. Das von letzterem soeben herausgegebene Werk bringt gute Abbildungen dieser Reste, unter welchen sich zahlreiche Stücke mit frühchristlichen und frühbyzantinischen Darstellungen befinden. Der Herausgeber weist dieselben zum Theil dem 5., 6. und 7. Jahrhundert zu. Soweit ich diese Gegenstände und die überaus reichen und kostbaren Sammlungen in Wien zu prüfen in der Lage war, scheint es mir noch etwas gewagt, diese Funde chronologisch zu bestimmen. Immerhin sind sie für die frühchristliche Ikonographie und speciell für die Kenntniss der bisher so wenig beachteten koptischen Kunst von grösster Bedeutung. Ich mache u. a. nur aufmerksam auf die höchst seltsamen Bilder aus dem Cyclus der Wunder Christi, die Kreuzigung und das Rundgemälde Taf. XVII [10], in welchem man versucht sein kann, einen Pendant zu der berühmten Madonna mit Jesaias und dem Stern aus S. Priscilla zu sehen.

Gehen wir zu den Alterthümern der Heimath über, so tritt uns zunächst ein »Wegweiser« entgegen, welchem ich ein aufrichtiges »Willkommen« zurufe. Das Bedürfniss einer durchaus populären Anweisung über die Alterthümer unseres engern Vaterlandes ist oft empfunden worden; es fehlte an einem Vademecum, welches man denjenigen in die Hand geben konnte, die, ohne archäologische Vorstudien gemacht zu haben, jeden Tag in die Lage kommen, bei Ausgrabungen und Funden zu Rathe gezogen zu werden und die oft einen entscheidenden Antheil an der Erhaltung derselben nehmen. Für diese Classe von Lesern ist von Cohausens »Wegweiser« [18]) durchaus zu empfehlen und ich kann demselben nur weiteste Verbreitung wünschen, wenn ich auch gerne Einiges anders, und z. B. den Abschnitt S. 79 über Erhaltung der Fundstücke ausgiebiger gesehen hätte.

Der Baukunst des frühern Mittelalters haben Julius Schlosser in dem Repert. XIII. 479 bereits durch Neuwirth besprochenen Werkchen »Ueber die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters«, R. Adamy mit seiner prächtigen Monographie über die Fränkische Thorhalle zu Lorsch [19]), Effmann mit seinen Untersuchungen über Heiligkreuz und Pfalzel [20]), G. Humann mit den seinigen über den Westbau des Essener Münsters [21]) zugewandt.

[18]) A. v. Cohausen, Die Alterthümer im Rheinlande. Ein Wegweiser durch das Alte zum Neuen für Geistliche, Lehrer, Forst- und Landwirthe. Mit 170 Abbildungen. Wiesbaden (1891). 8°. Preis: M. 1. 50.

[19]) R. Adamy, Die Fränkische Thorhalle und Klosterkirche zu Lorsch an der Bergstrasse. Im Auftrage des hist. Vereins f. d. Grossh. Hessen untersucht und beschrieben. Darmstadt 1891. 4°.

[20]) W. Effmann, Heiligkreuz und Pfalzel. Beitr. zur Baugeschichte Triers (im Index Lectionum der Universität Freiburg in der Schweiz). Freiburg 1890. 4°.

[21]) Georg Humann, Der Westbau des Münsters zu Essen. Essen 1890. 4°.

Ueber die letztere schöne und allen Beifalles werthe Abhandlung hat Dehio im Repert. XIV. 163 bereits berichtet. Effmann hat sich ein grosses Verdienst um die rheinische Kunstgeschichte erworben, indem er die nach der Mitte des 11. Jahrhunderts entstandene kleine Kirche zu Heiligkreuz bei Trier und die noch weit merkwürdigere, s. Z. bereits von Kugler beachtete ehemalige Stiftskirche zu Pfalzel zuerst eingehend beleuchtete. Das letztgenannte Bauwerk ist in seinem Kern wahrscheinlich ein Profanbau der spätrömischen Zeit, der unter der merowingischen oder karolingischen Herrschaft zur Kirche umgestaltet, im 11. Jahrhundert umgebaut und im 13. gewölbt wurde, so dass er ähnlichen Schicksalen wie der benachbarte Trierer Dom unterworfen erscheint. Die Untersuchung der Lorscher Klosterreste, welche der historische Verein des Grossherzogthums Hessen 1888 vornehmen liess, gab Prof. Adamy Veranlassung, jenes in seiner Art einzige Bauwerk in Lorsch eingehender als es bisher irgendwo geschehen war zu behandeln, und so ist denn eine Publication entstanden, an welcher die Sorgfalt und der Scharfsinn des Verfassers, die Bravour des Zeichners (C. Bronner) und die unvergleichliche Leistungsfähigkeit des Typographen (H. Wallau in Mainz) gleichmässig zu loben sind.

Von dem Dehio und von Bezold'schen Werke »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« (Repert. VIII. 353, XIII. 467) ist seither die IV. Lieferung (1891) ausgegeben worden; ich behalte mir vor, später wieder auf dies hochverdienstliche und nunmehr unentbehrliche Werk zurückzukommen.

Der populären Litteratur gehört die durch zahlreiche und gute Holzschnitte illustrirte Schrift an, welche Rudolf Kleinpaul soeben dem S. Petersdom gewidmet hat[22]).

Von dem bei Herder in Freiburg erscheinenden »Grundrisse der Geschichte der bildenden Künste« von Ad. Fäh[23]) sind bisan 5 Lieferungen ausgegeben worden; dies Werk wie die inzwischen Seitens der Firma Benzinger in Einsiedeln angekündigte »Allgemeine Kunstgeschichte« des Benedictiners P. Albert Kuhn, von der bis jetzt eine Lieferung vorliegt, wird uns in gleicher Weise nach Abschluss der betreffenden Veröffentlichungen zu beschäftigen haben.

Die Frühzeit des nordischen Mittelalters fährt selbstverständlich fort, die einheimischen Forscher anzuziehen. Was in dieser Hinsicht für die britischen Inseln, für keltische und angelsächsische Kunst und Alterthümer in Betracht kommt, gelangt jetzt regelmässig durch die äusserst sorgfältigen und belehrenden Berichte zur allgemeinen Kenntniss, welche F. Liebermann in Quidde's Deutscher Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (V. 395 ff., VI. 104, 127 ff.) veröffentlicht, so dass ich mich mit diesem Hinweise begnügen darf.

Nicht unbeträchtlich sind weiter die Beiträge zur mittelalterlichen Ikonographik. Die s. Z. durch Laib und Schwarz edirte Biblia pauperum nach dem

---

[22]) Rud. Kleinpaul, Die Peterskirche in Wort und Bild. Mit 69 Illustrationen. Leipzig (1891). 8°.

[23]) Ad. Fäh, Grundriss der Gesch. der bild. Künste. Freiburg i. Br. 1890 ff. (8—10 Taf.)

Constanzer Exemplar ist soeben in Würzburg in einem zweiten, billigen Abdrucke ausgegeben worden. Zum erstenmal geben Einsle und Schönbrunner einen Abdruck der Armenbibel der Albertina [24]), dessen Lichtdrucke zu loben sind, während weder die sehr magere Einleitung noch die in deutscher Sprache umgesetzte Texterklärung den Anforderungen entsprechen, welche an den Herausgeber solcher Dinge zu stellen sind. So fehlen alle Untersuchungen bibliographischer Natur, welche uns über Druck, Papier u. s. f. des Originals aufklären können, und wir werden mit der Erklärung abgespeist, nach den Costümen zu urtheilen, fielen diese »älteren Drucke« vor 1450. Wer solche Texte herausgibt, sollte doch auch einigermaassen bibelfest sein. Das scheint nicht die starke Seite des Editors zu sein, sonst hätte er zu dem bei Jesaias 61, 10 zu lesenden Texte »*quasi sponsum decoratum corona*« nicht S. 16 gesagt: »dieser Text sei nicht nachweisbar«; freilich nicht in dem Caput V. 1, welches die Vorlage irrthümlich angibt. Wie ganz anders hat da der fleissige und kenntnissreiche Frankfurter Bibliothekar, Dr. Kelchner, seine Aufgabe erfasst, indem er uns den Frankfurter Codex des Enndkrist in einer musterhaften Ausgabe zugänglich machte [25]). Gleiches Lob muss man der Veröffentlichung des Bernward-Evangelienbuches zu Hildesheim spenden, mit welcher uns der Jesuit P. Stephan Beissel kürzlich beschenkt hat [26]). Dieses Evangeliar nimmt eine wichtige Stellung in der Kunstgeschichte des 11. Jahrhunderts ein, und es muss als ein besonderes Verdienst des Herausgebers hervorgehoben werden, dass derselbe nicht nur in erfolgreicher Weise andere illustrirte Evangelienbücher derselben Zeit, wie diejenigen von Prag, Utrecht, Brüssel, Berlin, Bamberg, München, herangezogen, sondern auch bei dieser Veranlassung eine gediegene Studie über die Perikopenverzeichnisse vom 8.—12. Jahrhundert und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte beigegeben hat. Gerade diese Beigabe ist für die Herstellung der karolingisch-ottonischen Bilderbibel von grossem Werthe. Ich erkenne diese Vorzüge um so bereitwilliger an, je härter ich über die unverantwortliche und den Gesetzen der historischen Kritik hohnsprechende Art urtheilen muss, in welcher Herr Beissel sich zur Behandlung der frühmittelalterlichen Antiquitäten Triers herbeiliess.

Im Zusammenhange mit diesen Publicationen muss dann zweier anderer

---

[24]) Biblia pauperum. Facsimile-Reproduction getreu nach dem in der Erzherzogl. Albrecht'schen Kunstsammlung »Albertina« befindlichen Exemplar. Von Anton Einsle. Mit einer erläuternden hist.-bibliographischen Beschreibung von Jos. Schönbrunner, Inspector der Albertina. Wien, Pest, Leipzig 1891. (M. 36.—.)

[25]) Der Enndkrist der Stadt-Bibliothek zu Frankfurt a. M. Facsimile-Wiedergabe, herausgegeben und bibliographisch beschrieben von Dr. E. Kelchner. In Lichtdruck ausgefertigt von der Frankfurter Lichtdruckanstalt Wiesbaden & Co. Frankfurt a. M. 1891. 4°.

[26]) Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts in kunsthistorischer und liturgischer Hinsicht verglichen von Stephan Beissel S. J. Zweite Ausgabe. Mit 5 Tafeln, herausgegeben von G. Schrader, Pfarrer zu Göttingen und F. Koch, Domvicar in Hildesheim. 1891. 4°.

gedacht werden, von denen die eine bereits Repert. XIV. 318 besprochen worden ist [27]), die zweite ohne Zweifel ebenda noch eingehendere Würdigung erfahren wird [28]). Ich habe seither in der »Zeitschr. f. D. A.« XXXVI. 111 in ähnlicher Weise wie Janitschek v. Oechelhäuser's Ausgabe der Illustrationen des »Welschen Gastes« besprochen und daran anknüpfend auf die Untersuchung der Filiation von Texten und Illustrationen hingewiesen. Ein viel umfassenderes Thema behandelt Vöge, indem er auf Grund umfassendster Studien und erneuter Prüfung des vollständigen Handschriftenmaterials ein Gesammtbild der Malerschulen Deutschlands in der sächsischen Kaiserzeit zu entwerfen suchte. Das Ergebniss der Untersuchung führte zur Feststellung einer grossen Centralschule, von der eine Reihe von Zweigschulen ausgegangen sind. Dieser Satz wird kaum mehr anzufechten sein. Ungewisser erscheint mir, ob sich erweisen lässt, dass, wie der Verfasser annimmt, in der That das Domkloster in Köln Sitz dieser Schule, dass Köln also bereits im 10. Jahrhundert Vorort der Deutschen Malerei gewesen ist, so wie es das im 14. und im beginnenden 15. Jahrhundert war. Das Buch Vöge's ist die Erstlingsschrift eines Gelehrten, welcher sich durch diese sofort als einen der vornehmsten Mitarbeiter auf dem kunstgeschichtlichen Gebiete documentirt: sie ist zugleich ein glänzendes Zeugniss für den Lehrer, aus dessen Schule sie hervorgegangen ist. Ganz dasselbe gilt von der nunmehr abgeschlossenen Monographie P. Clemen's über die Porträtdarstellungen Karls des Grossen [29]), deren erster Theil bereits Repert. XIII. 466 angezeigt wurde: auch sie stellt einen überaus werthvollen Beitrag zur Kunst- und Culturgeschichte der karolingischen Epoche dar. Endlich sei in diesem Zusammenhange noch der eben ausgegebenen Schrift eines dritten Mitgliedes der Strassburger Schule, Dr. von Terey's, gedacht [30]), welche ich hier, ohne über den Rahmen meines Referates hinauszugehen, nur nach ihrer allgemeinen Beziehung zur Ikonographie und dem Reliquiencult des Mittelalters erwähnen kann. Auch zu dieser »Primiz« eines fleissigen und kenntnissreichen jungen Kunsthistorikers kann man nur Glück wünschen.

Wir können das frühe Mittelalter nicht verlassen, ohne der nach Inhalt und Ausstattung so reichen Publication des Welfenschatzes zu gedenken, durch welche der fürstliche Besitzer desselben sich ein schönes Denkmal gestiftet, der mit der Herausgabe betraute Gelehrte, Prof. Dr. Neumann in Wien, sich ein unbestreitbares Verdienst um die deutsche Kunst- und Culturgeschichte

---

[27]) Ad. v. Oechelhäuser, Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere. Nach den vorhandenen Handschriften untersucht und beschrieben. Mit 8 Tafeln. Heidelberg 1890. 4⁰.

[28]) Wilh. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert. Trier 1891. 8⁰. (Ergänzungsheft VII. zur Westd. Zeitschrift für Gesch. u. Kunst.)

[29]) P. Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Grossen. (Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins, XI. und XII. Bd. Aachen 1889—1890.)

[30]) Gabr. von Terey, Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligthumsbuch von 1520. Mit 10 Lichtdrucktafeln. Strassburg 1892.

erworben hat[31]). Das Werk ist im Repert. XIV. 499 durch Prof. Janitschek, von mir in den Gött. Gel. Anzeigen (1891, Nr. 1) eingehend besprochen worden.

Der nämlichen Epoche des beginnenden deutschen Mittelalters beziehungsweise der karolingischen Kunst ist ihrem Hauptinhalte nach die sorgfältige und ergebnissreiche Studie Dr. Julius von Schlosser über Schriftquellen zur Kunstgeschichte gewidmet[32]). Die tüchtige Erstlingsschrift dieses jungen Gelehrten über »die abendländischen Klosteranlagen des frühen Mittelalters« ist bereits Repert. XIII. 479 durch Neuwirth besprochen worden; das gleiche Lob, welches jener dort gezollt wird, gebührt auch dieser neuesten Arbeit, welche sich mit den Kunstauffassungen und Kunstquellen des Mittelalters, mit den Libri Carolini, mit der Innenausstattung und dem Bilderschmuck der karolingischen und nachkarolingischen Zeit, schliesslich mit der Nachwirkung der Antike in derselben, mit der Reiterstatue Theoderichs in Aachen und Tutilo von St. Gallen beschäftigt. Tiefer ins Mittelalter hinein führt uns Prof. Rich. Schröder's[33]) überaus lehrreiche Untersuchung über die Stellung der Rolandssäulen in der Rechtsgeschichte, welcher der Verein für die Geschichte Berlins (Red. Rich. Béringuier) Abbildungen der noch vorhandenen (26) Rolandssäulen beigegeben hat.

Einige interessante Denkmäler des äussersten Nordens veröffentlichte B. E. Bendixen: so die Processionsfahne aus Lavik mit S. Martin und S. Olaf, die Antemensalien aus der Kirche zu Aardal in Sogn — Werke des 15. Jahrhunderts[34]). Die Litteratur über S. Georg und seine Darstellungen bereichert Herr A. Benda, indem er den Georgscult wieder mit Perseus und Andromeda zusammenbringt[35]). Derselbe schildert in einem andern Vortrag, wie die Lübecker den Tod gebildet[36]). Allgemeinen Charakters sind Theodor Frimmel's »Beiträge zu einer Ikonographie des Todes«, die nunmehr abgeschlossen vorliegen und in welchen wir jedenfalls die reichhaltigste Sammlung des einschlägigen Materials aus der neuen Kunst in geistvoller und anregender Verarbeitung zu begrüssen haben[37]). Auch J. Rudolf Rahn's nach allen Seiten so treffliche Beschreibung der Schweizer-Scheiben in der ehe-

---

[31]) Neumann, W. A., Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Mit 144 Holzschnitten von F. W. Bader. Wien 1891. 4°.

[32]) Jul. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. (Sitzungsberichte der k. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Cl., CXXIII.) Wien 1891. 8°.

[33]) Rich. Schröder, Die Rolande Deutschlands. Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Vereins für die Geschichte Berlins am 28. Jan. 1890. Im Auftrage des Vereins herausgegeben von Rich. Béringuier. Berlin 1890. 8°.

[34]) B. E. Bendixen, Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. (Sep.-Abdruck von »Bergens Museums Aarsberetning«). 1890. Bergen. 8°.

[35]) Alb. Benda, Perseus und St. Jürgen. Lübeck 1890. 8°.

[36]) Ders., Wie die Lübecker den Tod gebildet. Vortrag u. s. f. Lübeck 1891. 8°.

[37]) Theod. Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. Wien 1891. 8°.

maligen Vincent'schen Sammlung zu Konstanz ist für die Ikonographie des 15. und 16. Jahrhunderts nicht belanglos [38]).

Ein überaus reiches Material für die Ikonographie des Mittelalters bringen selbstverständlich die jetzt fast in allen deutschen Staaten energisch betriebenen Inventarisirungen und Kunsttopographien: so die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Hessen, von denen bis jetzt vier Bände (Oberhessen, Rheinhessen-Worms, Starkenburg-Offenburg-Erbach) vorliegen; R. Steche's ausgezeichnete Darstellung der Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, von denen soeben das XV. Heft (Borna) ausgegeben wurde; Lehfeldt's »Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens«, von denen mir bis jetzt sechs Hefte bekannt sind; Rich. Haupt's und Fr. Weysser's »Bau- und Kunstdenkmäler im Herzogthum Lauenburg«, eine Ergänzung zu denjenigen von Schleswig-Holstein. Von meinen »Kunstdenkmälern des Grossherzogthums Baden« ist der zweite Band (Kr. Villingen) 1890 erschienen; der dritte (Kr. Waldshut) wird in einigen Wochen zur Ausgabe gelangen und in Kürze von dem vierten (Kr. Lörrach) gefolgt sein. Zu »Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen« konnte endlich ein IV. Band mit Nachträgen, den archäologischen und kunsthistorischen Registern u. s. f. erscheinen, so dass damit dies Unternehmen nunmehr vollständig abgeschlossen ist. Von den durch Paulus bearbeiteten »Kunst- und Alterthums-Denkmalen« im Königreich Württemberg kenne ich erst eine Lieferung; die nun in andrer Gestalt, mit Zugabe reicher und guter Illustrationen unternommene Kunsttopographie der preussischen »Rheinprovinz« hat bis jetzt zwei Hefte aufzuweisen, welche Paul Clemen bearbeitet hat und welche nach jeder Rücksicht als musterhaft zu bezeichnen sind.

Meinen Antheil an der Arbeit auf diesem unserem Felde der christlichen Alterthümer stellen für die zwei letzten Jahre, abgesehen von den erwähnten kunsttopographischen Werken, wesentlich meine »Christlichen Inschriften der Rheinlande« dar, deren I. Band (1890) die altchristlichen Denkmäler bis zum karolingischen Zeitalter enthält, während die erste Hälfte des zweiten Bandes diejenigen der karolingischen, ottonischen und frühromanischen Epoche bis 1250 und zwar aus den Diöcesen Chur, Basel, Konstanz, Strassburg, Speier, Worms, Mainz, Metz darbietet [39]).

Dass in diesem Werke eine Reihe von mit Inschriften versehenen Denkmälern zum erstenmale oder wenigstens zum erstenmale in kritischer Weise zur Veröffentlichung gelangte, dürfte der geringere Nutzen sein, welchen die Kunstarchäologie aus demselben zu ziehen hat. Viel wichtiger ist ohne Zweifel, dass mit der Gewinnung einer gesicherten Grundlage für die Beurtheilung und Zeitbestimmung der Inschriften auch für die chronologische Fixirung der Kunstwerke des frühern Mittelalters ein namhafter Fortschritt gemacht ist.

---

[38]) Rud. Rahn, Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung in Constanz. (Mitth. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, XXII b.) Leipzig 1890. 4°.

[39]) F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande. I und II [1]. Freiburg i. Br. 1890. 1891. 4°.

Ich muss es Andern überlassen, diesem mich seit mehr als einem Vierteljahrhundert beschäftigenden epigraphischen Urkundenwerke näher zu treten; kann mir aber schon jetzt nicht versagen, alle Fachgenossen darauf aufmerksam zu machen, in wie ausgiebiger Weise die wissenschaftlichen Absichten des Herausgebers durch die Leistung des Typographen hier unterstützt und erreicht worden sind. Die beiden berufensten Beurtheiler solcher Dinge, De Rossi, wie Le Blant, haben den hier vorliegenden Fortschritt in der Reproduction der Denkmäler unumwunden anerkannt; das Stück, an dessen vollkommenster Wiedergabe Herr Wallau, mein Drucker, den grössten Antheil genommen hat, wird, denke ich, Epigraphiker wie Kunsthistoriker in gleichem Maasse interessiren: ich meine die berühmten Broncethüren des Mainzer Doms (II. Nr. 239) mit den Inschriften der Erzbischöfe Willigis und Adelbert.

Ich schliesse auch diesesmal meinen Bericht mit einer kurzen Erwähnung Dessen, was die Zeitschriften an Material zur christlichen Archäologie und zur Ikonographie des Mittelalters beigebracht haben.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1890, XVI. 224; Trapp über einen Grabfund in Křižanan (Mähren): Gefäss mit lilienförmig ausladendem Kreuze in der Mitte des Bodens (ob christlich?). — 1891 XVII. 42 f.). Majonica theilt drei altchristliche Inschriften aus Aquileja mit.

Repertorium für Kunstwissenschaft XIII. 241. Strzygowski, Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahr 1346. — 264. Wölfflin, Die sixtinische Decke Michelangelo's. — 281, 363, 423; XIV. 175, 451. Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts; ein höchst werthvoller Beitrag zur Christl. Ikonographie, mit welchem die Untersuchung dieses Gegenstandes wohl für lange Zeit abgeschlossen sein dürfte.

»Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande«: Heft LXXXIX (1890): Studien über die Kölner Märtyrerinnen von Jos. Klinkenberg (S. 105) und Düntzer (S. 151). In der Sache ist jetzt zu vergleichen die Nr. 294 meiner »Christl. Inschr. d. Rh.« L. Auch damit ist die Frage der Clematiusinschrift nicht abgemacht, und ich werde in den »Addenda« zu dem Schlussheft der »Inschriften« sie wieder aufnehmen müssen.

»Christliches Kunstblatt« 1890, Nr. 2 f. v. Behr, Das Taufbecken im Dom zu Hildesheim. — Nr. 3. Zur Geschichte der Mariendarstellungen. — Nr. 5. Die Kirche des hl. Grabes in Jerusalem. — Nr. 5. Das Sinnbild des Fisches im christlichen Alterthum. — Nr. 11. Die Züricher Heiligen Felix und Regula. — 1891, Nr. 1. Alte Wandmalereien in Memmingen. — Nr. 4. Die Kunst als Gehilfin der Predigt. — Christus am Kreuz. — Nr. 4 und 9. Merz und Kleinert, Die Siegesfahne Christi (gute Aufsätze). — Nr. 7. Die Geburt Christi in der bildenden Kunst. — Nr. 10. Zum altchristl. Kirchenbau. — Nr. 11. Ueber den bildnerischen Schmuck der Kanzel.

In seinem »Kirchenschmuck«, Blätter des christl. Kunstvereins der Diöcese Seckau, bringt der unermüdliche Grazer Professor Graus eine Menge unser Gebiet angehender Notizen und Abhandlungen, wie XXX. (1890) Nr. 1. Ueber das Naturstudium in der religiösen Kunst. — Nr. 2 ff. Von unsern

mittelalterlichen Bildwerken. — Nr. 6. Ueber Karner. — Eb. ff. Zum modernen Stylhass (gegen Reichensperger und Janssen). XXII. (1891): Nr. 1. Die gothische Gewölbemalerei. — Nr. 1 und 7. Der Altarhochbau. — Nr. 8 ff. Von verwachsenen Kirchen. — Nr. 10. Altarkreuz und Altarleuchter. —

Die Prager »Christliche Akademie« bringt XV. (1890), Nr. 4 ff. 10. Erörterungen über die Kirchlichkeit der Stilarten von E. Langer (Vertheidigung von Graus gegen Reichensperger).

Die beiden süddeutschen »Diöcesan-Archive«, das Freiburger, redigirt von Prof. König, das von Schwaben, als Beiblatt zum Pastoralblatt für die Diöcese Rottenburg, herausgegeben von Hofele, haben in den letzten beiden Jahren nur kleinere Notizen zur christlichen Archäologie beigebracht.

Reicher ist selbstverständlich die Ausbeute in den der christlichen Kunst speciell gewidmeten Zeitschriften Schwabens und der Rheinlande. Das fortwährend in anerkennenswerther Weise von Prof. Keppler in Tübingen redigirte »Archiv für Christliche Kunst« brachte u. a. Artikel über die sog. Misericordia- oder Erbärmerbilder (VIII. 4), über den Hirsauer Bilderfries (12 f.), über die Altäre zu Rottweil (54), über S. Georg in der Legende und Kunst (113 und IX. 9 f.); über den mittelalterlichen Physiologus (IX. 14 f.); über phantastische, scherz- und boshafte Gebilde der mittelalterlichen Kunst (IX. 29 f.); über die Caselform (IX. 44); frühgothische Wandmalereien in Pfullingen (IX. 61).

Al. Schnütgen's »Zeitschrift für Christliche Kunst« sucht allerdings seinen Schwerpunkt mehr in der Kunst und dem Kunstgewerbe des Mittelalters und speciell der Rheinlande; doch bot es auch reiche Ausbeute für unser specielles Gebiet. So u. a. III. (1890): Reichensperger, Zur Kennzeichnung der Renaissance (55 f.); v. Fizenne, Ueber die polychrome Ausstattung der Aussenfassaden mittelalterlicher Bauten (73 f.); Schönermarck, Ueber die Bedeutung des Fussbrettes am Kreuz (121); Heimann, Ueber eine Bilderhandschrift des 11. Jahrhunderts in der Dombibliothek zu Hildesheim (139 f.); Effmann, Ueber den frühromanischen Kronleuchter zu Corvey (211 f.); Heimann, Der Bildercyclus in der oberen Vorhalle des Domes zu Hildesheim (307 f.). IV. (1891): Münzenberger, Der polychrome Schmuck der alten gothischen Altarwerke (23); Keppler, Frühgothische Wandmalereien in Pfullingen (31 f.); Effmann, Zur Glockenkunde (59 f.); von Heeremann, Mittheilungen über Antependien (73 f.); W. Bode, Roman. Kästchen in der Elfenbeinsammlung des Berliner Museums (91 f.); F. X. Kraus, Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie (95 f.); G. Hager, Zur Geschichte der Wessobrunner Sculpturen (155 f.); Schnütgen, Glasgemälde der Sammlung Vincent in Konstanz (169); Beissel, Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä (191); F. X. Kraus, Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie (203 f.: Publication der zwei musivischen Tafeln der Opera del Duomo zu Florenz, des hervorragendsten Denkmals byzantinischer Miniaturmalerei in Mosaik); Crull, Die alten Wandmalereien in der Kirche zu Poitenwinkel (273); Ebner, Neuentdeckte Wandgemälde in Regensburg (285).

In viel höherem Grade als alle bisher genannten Zeitschriften wendet, wie das die Natur der Sache mit sich bringt, die von De Waal in Rom herausgegebene »Römische Quartalschrift für Christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte« ihr Augenmerk den eigentlichen christlichen Antiquitäten zu, und man kann nicht leugnen, dass gerade in den letzten Jahren ihr nach dieser Richtung sehr reiche Arbeiten zugeflossen sind. Ich notire aus IV. (1890), 98. 1.: Strzygowski, Reste altchristlicher Kunst in Griechenland; 12. Künstle, Das Mausoleum S. Constanza und seine Mosaiken; 44. Wilpert, Nochmals Principienfragen der christlichen Archäologie (sehr beachtenswerth); 61. De Waal, Drei altchristliche Sarkophagdeckel; H. Kirsch, Neue Funde in Rom; 110. Derselbe, Beiträge zur Baugeschichte der alten Peterskirche; 149. Marucchi, Nachtrag zur Beschreibung des Cömeteriums S. Valentini; 157. Ehrhard, Ueber Pohl's Altchristliche Fresco- und Mosaikmalerei (sehr eingehende und ungünstige Kritik); 259. Armellini, Das wiedergefundene Oratorium und Cömeterium der hl. Thecla an der Via Ostiensis (beachtenswerthe Studie!); 305. De Waal M'., Acilius Glabrio (zu den neuesten Funden in S. Priscilla); 321. Swoboda, Die altpalästinischen Felsengräber und die Katakomben (werthvoller Beitrag zur Geschichte unseres Begräbnisswesens und der Construction der Katakomben); 377. P. Germano, Ueber eine Malerei des 3. Jahrhunderts in der Casa ss. Giovanni e Paolo auf dem Cölius; 380. De Waal, Ueber die Confessio s. Petri; De Rossi, Zwei kleine Notizen (epigraph.). V. (1891) 1. De Rossi, Eine altchristliche griechische Inschrift aus Thessalonich (mit der Formel τὸ κοιμητήριον ἕως ἀναστάσεως); 10. Luc. Jelic', Das Cömeterium von Manastirine zu Salona und der dortige Sarkophag des guten Hirten (sehr schätzenswerthe Bereicherung der bisherigen Forschungen über Salona's altchristliche Denkmäler); 86. Wilpert, Die Basilika des hl. Sylvester; 217 f. Ehrhard, Die griechische Patriarchalbibliothek von Jerusalem; die früheren Bibliotheken in Palästina (fleissige und scharfsinnige Studie); 290. P. Germano, Ausgrabungen in S. Giovanni e Paolo; 332. De Rossi, Preisarbeiten zu Ehren Gregor's d. Gr. (s. o.); 336. Stevenson, Die Krypta des Doms zu Anagni; 340. De Waal, Die Häupter Petri und Sauli im Lateran; 348. Derselbe, Drei altchristliche Inschriften; 351. Weissbrodt, Zu zwei Inschriften (scharfe Kritik an zwei freilich sehr verfehlten Uebersetzungen altchristlicher Inschriften bei Schultze, Katakomben, S. 33. 249); 360. De Waal, Zur Abwehr (gegen Erbes, eine Notiz K. Hase's betr.); 118. Ch. Hülsen, Ein unedirter Bericht über Auffindung eines Cömeteriums an der Via Appia um 1550 (es handelt sich um Angaben des bekannten Inschriftenfälschers Pirro Ligorio 1510—1583, in dessen Neapolitaner Collectaneen sich ein Bericht über Ausgrabungen an der Via Appia vorfindet; danach stiess man um 1550 auf Luminarien und Gänge, die vermuthlich zu dem Cömeterium des Praetextat gehören); 197. De Waal, Ueber die durch die Pulverexplosion am 23. April 1891 angerichtete Beschädigung der berühmten Holzthüren von S. Sabina (dieselben wurden in 14 Stücke zerbrochen, glücklicherweise blieben die Bildquadrate fast ganz unversehrt, so dass eine Restauration ausführbar ist; man kann nur wünschen, dass dieselbe geschickten Händen anvertraut sei und

dass dann die Thüren wo möglich im vaticanischen oder lateranensischen Museum Aufstellung finden).

Das »Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Instituts, V. 186 (1890) enthält aus der Feder Kekulé's einen Aufsatz über die Darstellung der Erschaffung Evas, dessen Ausführungen ich mich in manchen Punkten nicht anschliessen kann.

Aus der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1891 (N. F. II.) sind hervorzuheben: 141. Feuchtwang, Der Tempel zu Jerusalem (kurzer, aber verständiger und gut orientirender Artikel über die Anlage des Tempels, so wie sie sich jetzt nach den neuesten Arbeiten von Chipier und Perrot, Paris 1889, herausstellt). Kunstchronik, N. F., III. Nr. 9 Lampel über Christusmonogramm, ist bereits oben besprochen worden.

Endlich sei noch des nicht zu übersehenden Aufsatzes gedacht, welchen Prof. Dobbert den Forschungen A. Springer's auf dem Gebiete der Geschichte der Miniaturmalerei und der Schrift Tikkanen's über die Genesismosaiken von S. Marco etc. gewidmet hat. — (Gött. Gel. Anz. 1890, Nr. 22).

Freiburg i. Br., 29. Dec. 1891. *F. X. Kraus.*

Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Von **Alwin Schultz.** Grosse Ausgabe. Mit 33 farbigen Tafeln, sowie 678 Voll- und Textbildern in Schwarzdruck. Prag, Wien, Leipzig. Tempsky und Freytag. 1892. 4° SS. XIII und 660.

Der Schilderung des höfischen Lebens zur Zeit der Minnesänger folgte nun die Schilderung deutschen Lebens im 14. und 15. Jahrhundert; der Schilderung des Lebens auf Burgen und Schlössern nun vornehmlich die Schilderung des Lebens in den Städten, und wie früher der Adel im Vordergrund stand, so jetzt entsprechend den geänderten wirthschaftlichen Bedingungen das Bürgerthum. Die höfische Gesellschaft hatte einen stark internationalen Zug, es ging desshalb leichter an, den Hauptculturvölkern Europas eine zusammenfassende Behandlung zu Theil werden zu lassen; die Entwicklung des Bürgerthums ging gleichen Schritt mit der schärferen nationalen Scheidung der Völker — der Bürger ist sesshaft, und so gewinnt auch das Orts- und Stammesübliche volle Gewalt — und so war denn auch hier für die culturgeschichtliche Behandlung die nationale Scheidung wünschenswerth. Das höfische Leben von Alwin Schultz hat sich bald sein Heimathrecht auf dem Bücherbrett jedes Historikers und Kunsthistorikers erworben. Das vorliegende Werk wird den gleichen wissenschaftlichen Erfolg haben, und verdient ihn. Nur jahrelanger Bienenfleiss konnte eine solche Fülle von Quellenmaterial für die Schilderung zusammentragen, nur ein reifes Urtheil so glücklich sondern, wählen, gruppiren, wie es hier geschah. Und das auch muss gleich gesagt werden, nur ein Kunsthistoriker von scharfem Blick konnte die monumentalen Quellen in so ergiebiger Weise für den bestimmten culturgeschichtlichen Zweck verwerthen, wie es nach der Lage der Sache nothwendig war. Und wenn es noch weiterer Beweise bedarf, dass die Culturgeschichte nur vom Kunsthistoriker geschrieben werden könne, so liegt ein neuer Beweis hier wieder vor. Wie oft lässt die litterarische Quelle im Stich, und die monumentale muss allein sprechen, wie oft muss

die dürftige litterarische Notiz durch die Sprache der Denkmäler ergänzt oder erläutert werden! Wie es sich von selbst ergibt, beginnt der Verfasser mit der Schilderung der Wohnstätten jener Zeit. Kurz wird der Burgen gedacht, dann ausführlich der Städte, ihrer baulichen Einrichtungen, der öffentlichen und privaten Gebäude, der Einrichtung des Hauses vom Prunkzimmer bis zum »haimlich Gemach«. Das Gleiche gilt dann von den Dörfern. Um gleich den Tadel vorweg zu nehmen und zu erschöpfen, sei dem Bedauern Ausdruck gegeben (es geschah diess auch schon von anderer Seite) dass der Verfasser zur Erleichterung der Uebersicht des behandelten Stoffes nicht eine schärfere Gruppirung nach Abschnitten und Capiteln durchführte, ein Uebelstand, der sich gleich beim ersten Capitel S. 1—180 fühlbar macht. Das zweite Capitel (S. 180—284) behandelt den äusseren Lebensgang des Menschen; es führt in Wochenstube und Schule, auf die Wanderstrasse, ins Badeleben, auf die Bussfahrt; es schildert den Studenten und den Kaufmann, das fahrende Volk und die Wegelagerer; es begleitet den Wanderer nach Hause, zum Verlöbniss und zur Ehe, und erörtert dann noch die Stellung der Frau im Hause, öffentliche Sitte und geheime Sünde, so weit diess mit dem ehelichen Leben in Bezug steht. Das dritte Capitel (S. 284—398) gibt die Costümgeschichte der Zeit; so reich ist es mit zeitgenössischen Zeugnissen (Luxusgesetzen, Polizeiordnungen, Predigten, Satyren, Chroniken, und Haushaltungsbücher-Auszügen) ausgestattet, dass selbst die Classificirung der Kunstdenkmäler von costümgeschichtlichem Standpunkt aus neue Behelfe gewinnt; um nur ein Beispiel zu erwähnen: die um ungefähr 25 Jahre spätere Datirung der ältesten Miniaturen der Wellislaus-Bibel, welche der Verfasser im Gegensatz zu meiner Angabe in der Geschichte der deutschen Malerei vorschlägt, erscheint mir völlig stichhaltig. Das vierte Capitel (S. 398—535) behandelt öffentliche und private Feste, Spiele, Sport, überhaupt das ganze Vergnügungswesen der Zeit. Das fünfte Capitel ist den Waffen gewidmet; das ganze Arsenal dieser Zeit wird ausführlich geschildert, hier besonders wichtig, weil ja durch den aufgekommenen Gebrauch der Feuerwaffe vollständige Umwandlung des Waffen- und Rüstungswesens nothwendig wurde; dann Zweikampf und Turnier, Krieg zu Land und zu Wasser. Das sechste (Schluss-) Capitel behandelt die letzten Acte des Menschenlebens, Krankheit, Tod, Begräbniss. Ein Anhang stellt die Witterungsnachrichten aus dem 14. und 15. Jahrhundert zusammen. Ueberzeugen und wirken kann ein Buch dieses Inhalts nur, wenn zum Worte das Bild tritt. Und da war es ein Glück, dass der Verfasser für seine wissenschaftliche Absicht so viel Verständniss, aber auch Opferfähigkeit bei seinem Verleger fand. Von der ausserordentlich grossen Anzahl der Abbildungen geht nur ein ganz geringer Theil auf schon veröffentlichte Clichés zurück, fast sämmtliche sind für den besonderen Zweck gemacht worden, und darunter nicht wenige, welche die vorgeführten Denkmäler überhaupt zum ersten Male veröffentlichen. Die reichste Ausbeute boten Miniaturen dem Verfasser; für das 15. Jahrhundert traten dann Stiche und Holzschnitte hinzu. Der Kunsthistoriker wird für seine Zwecke mit besonderer Freude die farbigen Tafeln begrüssen (hergestellt in den rühmlich bekannten Offizinen von Osterrieth in Frankfurt a. M. und Haase

in Prag), welche den nicht gerade grossen Schatz unserer farbigen Abbildungen nach Miniaturen in günstigster Weise vermehren.

Auf Lücken im Inhalt, auf Irrthümer, bin ich nicht im Stande, zu weisen; bescheiden erklärt der Verfasser: eine allen Ansprüchen genügende Darstellung, wie sich das Leben unseres Volkes im 14. und 15. Jahrhundert gestaltet, zu entwerfen, ist zur Zeit noch unmöglich.. Doch ohne Bedenken darf man dem hinzufügen, dass das »Mögliche« — soweit litterarische und monumentale Quellen gesichtet oder zugänglich — von keinem hätte besser geleistet werden können, als eben vom Verfasser. In welcher Art immer jemand mit der Geschichte des deutschen Volkes sich beschäftigt, der wird für dieses Buch dankbar sein. Der Kunsthistoriker allen voran, denn das merkt man dem Buche auf jeder Seite an, dass es ein Kunsthistoriker geschrieben hat. Da der Verfasser in erster Linie die Forderungen wissenschaftlicher Darstellung zu berücksichtigen hatte, also die Quellen nicht den Forderungen eines Vereins zur Beförderung der Sittlichkeit anpassen konnte, so hat der Verleger zu gleicher Zeit eine Familien-Ausgabe des Werkes veranstaltet, welche alles zu Derbe, Feigenblattlose in den Quellenstellen und zu wenig Angezogene in den Abbildungen unterdrückt; das hat volle Berechtigung, denn ein Buch, wie das vorliegende, verdient nicht bloss seinen Platz in der Gelehrtenstube, sondern in jedem Bürgerhause. Möge es gleich dem früheren Werke des Verfassers recht bald diese Stelle gefunden haben. *H. J.*

Les Artistes Célèbres. Paris, Librairie de l'Art. 29 Cité d'Antin.

In dieser jetzt von Paul Leroi, früher von Eugène Müntz mit Sorgfalt geleiteten Sammlung erschienen für das Jahr 1892 bereits vier Monographien. Emile Michel, der feine Kenner niederländischer Malerei, dem die Sammlung schon die Biographien Terburg's, Hobbema's, Ruysdael's verdankt, legt nun die sorgfältig gearbeitete Studie über die Brueghels vor, Antony Valabregue tritt als neuer in die Reihe der Mitarbeiter mit der Charakteristik und Biographie des Abraham Bosse. George Duplessis hat schon vor Jahren den Katalog des Werkes des Abraham Bosse zusammengestellt, Goncourt dann mit gewohnter Feinheit analysirt (Paris 1859), um so willkommener ist das sorgfältig ausgeführte Bild des Lebens und Schaffens des Nebenbuhlers Callot's, das geeignet ist, die Bekanntschaft mit diesem Künstler grösseren Kreisen zu vermitteln. Das Verhältniss des Abraham Bosse zu Callot ist durch den Verfasser mit Sicherheit bestimmt worden. Bosse blieb immer dem realen Leben mehr zugewandt als der bizarre Geist des Künsters der Misères de la guerre. Und wenn er mit dem nur wenige Jahre älteren Callot nicht in feiner Nadelführung und scharf pointirtem Stil wetteifern kann, so steht er ihm doch nahe an Universalität der Stoffe und an sittengeschichtlicher Bedeutung. — Der Kampf des Bosse mit der Akademie, vor allem mit Le Brun hat nicht bloss seinem Alter viel Aerger gebracht, sondern auch noch nach seinem Tode seine Einwirkung auf die weitere Entwicklung eingeschränkt, erst Mariette hat auch diesem Künstler wieder Gerechtigkeit widerfahren lassen, und heute gehören seine Blätter, die mit solcher Treue das ganze intime Leben der ersten beiden Drittel

des 17. Jahrhunderts in Frankreich schildern, zu den Lieblingen der Sammler. Georges Duplessis, dessen Name schon die Tüchtigkeit der Arbeit verbürgt, behandelt die Künstlerfamilie der Audran, die in ihren zahlreichen Gliedern eine »Dynastie von Stechern« stellen, welche mit ihren Werken die ganze Geschichte der französischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, von Le Brun bis Watteau reflectiren. Georges Duplessis bespricht nicht weniger als vierzehn Künstler dieser Familie. Die vierte und letzte der Veröffentlichungen bietet eine sehr umfangreiche Monographie von F. Lhomme über Raffet, der mit Charlet und Hippolyte Bellangé den Ruhm theilt, an Stelle von Horace Vernet's breitspurigem Pathos schlichte Wahrheit, und wo es der Stoff zuliess, echte Empfindung gesetzt zu haben. Wie das Verdienst der beiden vorgenannten Künstler wurde auch das seine durch das Tamtamschlagen Vernet's verdunkelt, und mit jenen theilt er den immer mehr von der Gegenwart anerkannten Ruhm, den wahren Geschichtschreibern der Kriege Napoleons I. beigesellt zu werden. Raffet hat wie Charlet fast ausschliesslich der Lithographie als künstlerischen Ausdrucksmittels sich bedient. Später hat Raffet auch die kriegerischen Thaten der Franzosen in Africa und in der Krim, aber auch die französische Expedition nach Rom (1849) mit gleicher Lebendigkeit und Wahrheit geschildert. Hier aber lernt man dann Raffet allerdings auch kennen als tüchtigen Porträtisten, als Schilderer von Land und Leuten, als energischen politischen Carricaturisten. Wenn sämmtliche Bände der Sammlung Artistes Célèbres durch reich und gut gewählte Abbildungen sich auszeichnen, so ragt doch in dieser Richtung die Biographie Raffet's besonders hervor; wem nicht das Prachtwerk der Notes et Croquis de Raffet von Auguste Raffet und Amand-Durand zur Hand ist, der wird sich nirgends besser als hier über die künstlerische Individualität Raffet's unterrichten können. *K.*

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Erster Band: I. Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen, II. Die Kunstdenkmäler des Kreises Geldern, III. Die Kunstdenkmäler des Kreises Moers. Im Auftrag des Provinzialvorstandes der Rheinprovinz herausgegeben von **Paul Clemen.** Düsseldorf, Druck und Verlag von L. Schwann 1891/92.

Die grösste Kunststrasse in Deutschland geht den Rhein entlang. Nirgends schliessen sich die Denkmäler so dicht an einander wie hier, nirgends auch ein so fester zeitlicher Zusammenhang von Römerzeit durch alle Stilentwicklungsperioden hindurch. Dringender als anderswo tritt darum auch hier die Forderung nach einer Denkmalsstatistik auf. Ein schweres Werk ist das, denn trotz aller Hilfen muss die Hauptarbeit auf den Schultern einer Persönlichkeit ruhen: so musste nach einer jungen guten Kraft Umschau gehalten werden. Man hatte in der Wahl eine glückliche Hand; erst vor zwei Jahren übernahm Paul Dr. Clemen die Arbeit und nun liegen schon drei Abtheilungen vor, die zugleich die Aufgaben eines solchen Werkes in nahezu vollkommener Weise lösen. Hugo Loersch, der die oberste wissenschaftliche Leitung des Unternehmens in Händen hat, entwickelt in dem Vorwort zur ersten Abtheilung die wissenschaftlichen Grundsätze, die für das Inventar massgebend sein sollten. Gegen diese Grundsätze ist kein Einwand zu erheben. Es wurde an

dieser Stelle schon wiederholt betont, dass für die Denkmälerstatistik das Programm festgehalten werden müsste, welches Wilhelm Lotz in seinen Baudenkmälern im Regierungsbezirk Kassel und im Regierungsbezirk Wiesbaden beobachtete und das dann in der von Fr. X. Kraus bearbeiteten Denkmälerstatistik von Elsass-Lothringen (Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen) auch in Bezug auf das Verhältniss von Text und Illustration seine lestzte Ausgestaltung fand (in einer zweiten Auflage wird wohl auch Kraus zum Zwecke grösserer Handlichkeit die Gruppirung des Stoffes nach Kreisen vornehmen, die jetzt in ganz berechtigter Weise in den Denkmälerstatistiken üblich geworden ist). Als Zeitgrenze ist die letzte abgeschlossene Stilperiode (der Empire-Stil) genommen worden, was auch von jeder Denkmälerstatistik festgehalten werden sollte. Die Denkmälerstatistik hat keine Denkmäler-Monographien zu geben, und so ist es ein ganz richtiger Grundsatz, der im Vorwort ausgesprochen und in der Behandlung festgehalten wird, die geschichtlichen Daten auf das ganz Wesentliche zu beschränken und mit eingehender Beschreibung sich zu begnügen. Mir erscheint es schon fraglich, ob eingehende ästhetische Analysen, stilkritische Fragen in eine solche Statistik gehören, so angenehm sie den gedrungenen Gang der Beschreibung unterbrechen. Aber man ist nicht gewohnt, in Statistiken auf ästhetische Classificationen zu stossen, wenn es sich nicht um sehr wichtige Ursprungsfragen handelt. In dieser Richtung wäre knappere Fassung in der vorliegenden Statistik möglich. Mit den für die Mittheilung von Inschriften festgestellten Normen wird man sich ganz einverstanden erklären; schwerer mit der Ausscheidung von Inventaren und Bilderhandschriften, trotz gegebenen Versprechens dieselben zusammenfassend besonders zu bearbeiten. Die Bilderhandschriften hätten unbedingt an richtiger Stelle verzeichnet werden sollen, wie dies F. X. Kraus besonders in seiner Denkmälerstatistik Badens thut. Die Bonner Jahrbücher haben ja seiner Zeit ein Verzeichniss der kunstgeschichtlich wichtigen Handschriften des Mittel- und Niederrheins gebracht und so der Sache vorgearbeitet. Die kurze Aufzählung der Bilderhandschriften an Ort und Stelle wäre also für den Herausgeber nicht schwierig und für den Forscher bequem gewesen und hätte eine nachträgliche eingehendere und zusammenfassendere Behandlung nicht ausgeschlossen. Willkommen zu heissen ist die Ergänzung in der Ortsbibliographie durch Anführung auch der handschriftlichen Quellen. Der fest geregelte Gang der Beschreibung der Denkmäler ist besonders hervorzuheben. Im ersten Hefte, Kreis Kempen, fällt der Schwerpunkt natürlich auf die Kunstdenkmäler von Kempen selbst, dessen Pfarrkirche trotz ihres Mangels an Einheitlichkeit des Stils noch immer imponirend wirkt; der grosse Flügelaltar, der 1513 bei Adrian von Overbeck in Antwerpen bestellt wurde, ist ein gutes Muster jener gewandten Durchschnittsmeister, die auch den deutschen Niederrhein mit ihren zahlreichen Leistungen versorgten; seine Decoration, mit den Guirlanden haltenden Putten, den Medaillons, den Pilasterfüllungen gehört schon der Richtung der Romanisten an, so dass jene Renaissance-Elemente also schon früher bei ihm, als bei dem Meister des Todes der Maria auftreten. Die Bildnisse des Thomas a Kempis in der Sammlung des Kunst- und Alterthumsvereins in Kempen geben

dem Verf. Gelegenheit in aller Kürze den Stand der Streitfrage nach dem Verfasser des Imitatio Christi darzulegen. Im zweiten Heft Kreis Geldern treten Kevelaar und besonders Straelen durch den Reichthum ihrer Kunstdenkmäler in den Vordergrund; in dem dritten Heft, Kreis Moers, natürlich Xanten. Ausgezeichnet ist hier die knappe Zusammenfassung der überreichen Forschungsergebnisse, die gerade über diese Kirche besonders in den Arbeiten Beissel's vorliegen. Bei der Illustration hat man sich hier einer grossen Unterlassungssünde schuldig gemacht, indem Bruyn's Hochaltar in der Victorskirche ohne Abbildung blieb. Wenn die Herstellung genügender Photographien durch »ungünstige Beleuchtungsverhältnisse vereitelt wurde«, so hätten, falls die Beseitigung dieser Hindernisse unmöglich war, minder genügende hergestellt werden müssen. Das Bessere darf nicht zum Feinde des Guten werden. Zwei Holztafeln mit der heiligen Sippe im Chor der Victorskirche, welche dem von Scheibler benannten Meister von Kappenberg zugewiesen wurden, lassen Clemen die Hypothese aussprechen, dass dieser Meister mit Victor Dünwegge identisch sei. Die Hypothese bedarf noch eingehender Prüfung, aber dass dieser sogenannte Meister von Kappenberg dem Dünwegge sehr nahe steht, ist schon früher bemerkt worden.

Dem Kreis Kempen sind 4 Tafeln und 59 Abbildungen im Text, dem Kreis Geldern 6 Tafeln und 39 Abbildungen im Text, dem Kreis Moers 8 Tafeln und 67 Abbildungen im Text beigegeben. *H. J.*

Plastik.

Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas in historischer Anordnung unter Leitung von **Wilhelm Bode,** herausgegeben von **Friedrich Bruckmann.** München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann. Lief. 1—2.

Jede Zeit wählt sich in der Kunst der Vergangenheit ihre Lieblingsepochen aus, die ihrem Denken, Fühlen und Wollen am nächsten stehen. So blicken wir denn mit einer besonderen Zärtlichkeit auf die Zeiten zurück, da unsere moderne Kunstauffassung in ungewöhnlicher Kraft, Schlankheit und Zierlichkeit erstand: auf die primitiven Meister der italienischen Renaissance. Der Frühlingshauch, der durch ihre Werke weht, gemahnt uns so wahlverwandt und scheint so geeignet, uns die Pfade zu weisen, die wir selbst nach einem Ausgang aus dem abgestandenen Conventionalismus suchen, dass wir den Abstand der Zeiten und die Verschiedenartigkeit des Landes fast ganz vergessen und nur empfinden: hier herrscht ein Streben, das dem unseren durchaus parallel geht und uns zur Aufmunterung dienen kann bei dem Verfolgen des Zieles, durch enge Anschmiegung an die Natur zu einem eigenen Kunstausdruck zu gelangen.

Allgemein ist diese Anschauung noch nicht geworden; aber allmählich und unaufhaltsam bereitet sie sich vor. Daher stellt sich die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München durchaus in den

Dienst der Zukunft, wenn sie ein Werk von der Monumentalität der »Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas« dem Publicum darbietet. Auf etwa 350 Tafeln grössten Formates sollen die vorzüglichsten Erzeugnisse der toscanischen Plastik bis auf Michelangelo in denselben vorzüglichen Lichtdruck-Wiedergaben wie die von Brunn herausgegebenen Denkmäler griechischer und römischer Sculptur vorgeführt werden. Wie dort, so soll auch hier nicht nur eine umfassende Anschauung von der betreffenden Kunst, sondern zugleich ein Hilfsmittel für deren Studium geboten werden, wie es bisher in Abbildungen noch nirgends vorlag. Neben den allgemein bekannten und berühmten werden auch bisher weniger beachtete Werke aus öffentlichen und Privatsammlungen in reicher Zahl Aufnahme finden. Für die Hauptmeister wird der Grundsatz befolgt werden, dass ihre Werke in möglichster Vollständigkeit vorzuführen sind; die Schüler und Nachfolger sollen wenigstens durch eine Anzahl ihrer besten und besonders bezeichnenden Werke repräsentirt werden. Aber auch solche Bildwerke, wofür sich bisher kein Künstlername hat finden lassen, sollen mit aufgenommen werden, sobald sie sich nur durch einen besonderen künstlerischen Werth auszeichnen. Die Reproductionen werden durchweg in einem so grossen Maassstab gehalten sein, dass sie für die volle künstlerische Würdigung der einzelnen Werke ausreichen werden. Der den Bildern beizugebende Text will weder eine vollständige Geschichte der Renaissance-Sculptur in Toscana, noch eine Erläuterung jeder einzelnen Tafel bieten, sondern sich darauf beschränken, neben einer kurzen Charakteristik der einzelnen Meister irrthümliche ältere Benennungen zurückzuweisen und die Bestimmung bisher namenloser Bildwerke zu rechtfertigen; bei den noch nicht auf einen bestimmten Künstlernamen zurückzuführenden Bildwerken wird die Begründung für ihre Zusammengruppirung auf den Tafeln gegeben und ihr Zusammenhang mit bekannten Meistern nachgewiesen werden.

Das nach solchen Grundsätzen unter der bewährten Leitung Wilhelm Bode's herausgegebene Werk wird also neben dem erschöpfenden Ueberblick über die Leistungen der Plastik der italienischen Frührenaissance zugleich auch eine wesentliche Weiterförderung unserer Kenntniss dieser so wichtigen Kunstepoche bieten. Der Preis des ganzen aus etwa 70 in Zwischenräumen von drei Wochen erscheinenden Lieferungen bestehenden Werkes wird sich, bei 20 Mark für die Lieferung von fünf Tafeln, auf etwa 1400 Mark stellen.

Die zehn Tafeln der beiden ersten Lieferungen, die zugleich als eine Probe des Ganzen dienen sollen und deshalb nicht die für die weiteren Lieferungen geplante chronologische Reihenfolge einhalten, sondern Beispiele aus der Wirksamkeit zeitlich weit auseinander liegender Meister vorführen, erbringen den vollständigen Beweis dafür, dass das Werk thatsächlich die höchsten Erwartungen befriedigen und die Kunst der toscanischen Renaissanceplastik nach ihrem vollen Umfang und in ihrer vollen Höhe als eine der vollendetsten Errungenschaften des modernen Menschengeistes zur Darstellung bringen wird.

Donatello, der eigentliche Träger der ganzen Bewegung, ist durch einen Johannes den Evangelisten im Florentiner Dom, der sofort als der Vor-

läufer des Michelangelo'schen Moses ins Auge sticht, weiterhin durch ein für die Gattung typisches bemaltes Thonrelief einer Madonna, im Louvre zu Paris, vertreten, und endlich durch die beiden prächtigen Kandelaber haltenden Engelputten aus Bronze, in der Sammlung André zu Paris, wohin sie aus dem Besitz von E. Piot gelangt sind.

Desiderio da Settignano, der anmuthvolle und schönheitsbegabte Weiterbildner von Donatello's Stil, erscheint in seiner Kalksteinbüste einer urbinatischen Prinzessin (Berliner Museum) in einem ganz neuen Lichte, indem er sich nicht nur als geschickter Decorateur, sondern als einer der vornehmsten Bildnissdarsteller bekundet. Wer seinem Modell eine so stolze und doch ungezwungene lebendige Haltung zu geben wusste, der verdient ebenso als Muster gepriesen zu werden, wie der unbekannte Bildner der Meli'schen Aphrodite.

Ein derberer, aber nicht minder überzeugender Realismus spricht aus den beiden Thonbüsten Verrocchio's, der weiblichen aus der Sammlung Foulc in Paris und der männlichen, den Giuliano de' Medici darstellenden, aus der Sammlung Dreyfuss daselbst. Gern hätten wir daneben noch eine der ungemein charaktervollen Büsten Mino da Fiesoles gesehen, die sich in ihren männlichen Typen wohl unmittelbar den Bildnissköpfen der Römer an die Seite setzen lassen. Von Verrocchio ist noch der berühmte Knabe mit dem Fisch im Hofe des Palazzo Vecchio zu Florenz vorgeführt.

In der Mannigfaltigkeit seiner Kunstbethätigung erscheint auch Antonio Rossellino, der Schöpfer der wunderbar sprechenden Marmorbüste eines bejahrten Arztes im South Kensington Museum zu London und zweier anmuthvoller Madonnenstatuetten aus Thon.

Die zahlreiche und für die Entwickelung der italienischen Plastik besonders wichtige Familie der Robbias ist hier zunächst nur durch den Hauptmeister ihrer zweiten Generation, Andrea della Robbia, vertreten, dessen Verkündigungslünette aus den Innocenti zu Florenz mit würdevoller Auffassung zugleich eine ungemein liebevolle Durchführung aller Einzelheiten, namentlich des Kranzes reizender Cherubsköpfe im Einfassungsbogen, verbindet. Der Stammvater des Geschlechts, Luca della Robbia, wird hier aber gewiss in seiner ganzen Grösse und vollen Bedeutung hervortreten.

In eine neue, sich weniger eng an die Natur anschliessende, aber immer noch von einem ächten lebendigen Gefühl erfüllte Zeit leitet endlich der eine von Michelangelo's gefesselten Sklaven, im Louvre, über, ein Bestandtheil des nicht zu Ende geführten Juliusdenkmals. *W. v. S.*

Malerei.

Max Friedländer: Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Leipzig, E. A. Seemann, 1891 (Beiträge z. Kunstgeschichte, N. F., Bd. XIII).

Die Malerei des 16. Jahrhunderts in den Donaugegenden um Regensburg, Passau, Linz hat etwas Gemeinsames an sich, was sie von der gleichzeitigen

Malerei des übrigen Deutschlands unterscheidet und uns dazu berechtigt, von einem Donaustil zu sprechen. Albrecht Altdorfer ist der Hauptvertreter dieses Donaustils in der Malerei des 16. Jahrhunderts. Desshalb ist eine monographische Behandlung Altdorfer's sicherlich gerechtfertigt, ja sogar erwünscht. Max Friedländer hat nun eine Einzelstudie über unsern Künstler veröffentlicht, die ich, um sofort ein Gesammturtheil vorauszunehmen, als gelungen, herzlich willkommen heisse und die sich unter den Erscheinungen der jüngsten Kunstlitteratur recht wohl sehen lassen kann. Bevor ich auf die einzelnen Vorzüge und Mängel der hübschen Studie näher eingehe, will ich im Allgemeinen erwähnen, dass Friedländer's Buch im Wesentlichen nach zeitlicher Reihenfolge angeordnet ist. Wenn also dann das Verzeichniss der Werke Altdorfer's wieder nach demselben Grundsatz geordnet erscheint, so wird damit nichts Neues geschaffen und beim Leser eigentlich nur der Wunsch erweckt, doch auch ein Verzeichniss der Werke Altdorfer's nach den Aufbewahrungsorten zu besitzen. Das Fehlen eines Registers macht diesen Mangel um so empfindlicher, wozu noch das leidige Lostrennen der Anmerkungen vom Text kommt, das ich allerdings vermuthungsweise dem Herrn Verleger aufs Kerbholz schreibe. Eine Monographie über einen Maler ist kein Roman und leidet dadurch gar keinen Schaden, dass etwa auf jeder Seite einige Fussnoten vorkommen. Sehr übersichtlich ist also das Buch keineswegs. Auch die gehäufte Anwendung von Kürzungen trägt nicht gerade dazu bei, eine rasche Orientirung zu erleichtern. Endlich wäre eine neuerliche übersichtliche Zusammenstellung der Altdorfer'schen Kunstdrucke (nach den Ergänzungen J. E. Wessely's zu Bartsch und Passavant — Repertorium IV, S. 123) nicht überflüssig gewesen. Diese Mängel in der Anlage sind mir aufgefallen, ohne dass ich im mindesten danach gesucht hätte. Ich dürfte mit meiner Ansicht hier nicht allein stehen. Als gute Eigenschaften des Buches möchte ich besonders hervorheben, dass man allerwärts die Spuren methodischer Vorbereitung bemerken kann und dass der junge Autor seinen zweifellos sehr feinen Farbensinn in wissenschaftlicher Weise für seine Studie ausgenützt hat. Die technische Analyse der Stiche wie der Gemälde ist eine gute.

Wir folgen nun dem Gange des Autors. Was die Zeit von Albrecht Altdorfer's Geburt betrifft, bleibt Friedländer bei der ausreichenden Annahme: etwa 1480. Sandrart's Meinung, Altdorfer sei in der Schweiz geboren, findet zwar eine natürliche Erklärung oder Entschuldigung darin, dass man die Bergformen der Altdorfer'schen Landschaften und die Bauart seiner Alpenhütten [1]) beachtet, doch haftet immer etwas Willkürliches an allen Rückschlüssen, die man daraus auf den Geburtsort des Künstlers ziehen wollte. Etwas Ueberzeugendes ergibt sich bei dem heutigen Stande der Prämissen allerdings auch

[1]) Ich meine hier hauptsächlich Häuser mit ganz niedrigen Giebeln, die allerdings nicht in der Schweiz allein vorkommen, sondern auch in anderen Alpenländern, z. B. in Salzburg, Tyrol, im südlichen Bayern. Altdorfer's Landschaft mit sammt den Häuschen darin, weist eben auf eine grosse Vertrautheit mit den Alpen hin.

nicht, wenn wir Sandrart's Annahme als willkürlich fallen lassen. Doch muss betont werden, dass die Hypothese von der Abstammung Altdorfer's aus Regensburg bei Friedländer zum mindesten ganz nett aufgebaut ist. Ein Maler Ulrich Altdorfer, vielleicht der Briefmaler »Ulrich« von Regensburg, könnte Albrecht's Vater gewesen sein (Friedländer S. 3 ff.). Was den Entwicklungsgang des Künstlers betrifft, so zieht Friedländer mit Recht gegen die Annahme einer grossen Abhängigkeit von Dürer zu Felde (S. 5 f aber auch S. 43 und das Vorwort. Gegen einen Schulzusammenhang Altdorfer's mit Dürer sprach schon Nagler im Künstlerlexikon. Im Gefolge Dürer's behandelt finden wir den Künstler bei Sidney Colvin im »Portfolio« von 1877). Hier will ich bemerken, dass Vielen ein Miteinbeziehen des sogen. Altdorferaltars ehemals im k. k. Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien, der 1886 (nach einer gütigen Mittheilung Fr. Ritter's) ins steiermärkische Landesmuseum nach Graz gekommen ist, gewiss sehr erwünscht gewesen wäre, eines Altarwerks, für das zweifellos Dürer's Kupferstichpassion in einigen Darstellungen massgebend war. Freilich ist der Altdorfer'sche Ursprung hier nichts weniger als erwiesen [2]).

Bei der Besprechung des Monogramms (S. 9 f.) scheidet Friedländer, wie ich meine mit Recht, das Zeichen mit dem cursiven *E* aus, um es auf Erhard Altdorfer zu beziehen [3]). Andrea Andreani's Künstlerzeichen ist dem des Altdorfer verwandt [4]), sowie das Monogramm auf dem Blatte »der Christenkampf«, dessen Composition Nagler's Monogrammisten (I, S. 39) in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts verweisen.

Was die Bedeutung des »illuministen« Furtmayr für die Altdorfer'sche Kunst anbelangt (Friedländer S. 30 ff.), so halte ich sie für eine ziemlich geringe [5]). Immerhin sind aber Furtmayr wie Altdorfer Vertreter der Regensburger Kunst, die eine gewisse Familienverwandtschaft aufweisen.

Die ersten Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei reichen wohl viel weiter zurück, als Friedländer (S. 31) annimmt, also weit über 1414. Eine Miniatur aus dem 12. Jahrhundert, die man fast als selbstständiges Landschaftsbild ansprechen darf, findet sich in einem der Hildesheimer Dom-Codices. Realistische Darstellung wird man dort freilich nicht suchen dürfen, doch ist das Bestreben, eine wirkliche Landschaft zu bilden, deutlich genug.

---

[2]) Vor Kurzem habe ich diesen Altar, der aus Landl bei Reifling stammt, wiedergesehen, wonach ich versichern kann, dass er zwar AA (lateinisch) monogrammirt ist, aber mit Altdorfer nichts zu thun hat.

[3]) Hiezu auch Nagler's Monogrammisten, I. Bd., Nachträge Nr. 2523.

[4]) Ein derlei Monogramm ist auch abgebildet, aber nicht gedeutet in Marperger's »Geöffnetem Ritterplatz« (1715) I. S. 196, Nr. 56 (Monogrammtafel).

[5]) Zu Furtmayr vergl. Mittheil. der k. k. Central-Comm. für Erhaltung und Erforschung der Kunstdenkmäler VI, S. 249 ff. und VII, S. 145 ff. Einige Irrthümer Ernst Förster's werden von Waagen im deutschen Kunstblatt (1854, S. 193) widerlegt. Vergl. auch Woltmann's Angaben in der Geschichte der Malerei und die von Janitschek in der Geschichte der deutschen Kunst. Haendcke's Studie von 1885 ist mir bisher nicht vor Augen gekommen.

Auch die von mir angedeutete Miniatur ist sicher nicht die älteste deutsche Landschaftsdarstellung, da die Elemente, aus denen sie aufgebaut ist, schon Jahrhunderte lang vorbereitet wurden.

Wie immer in ähnlichen Fällen, hiesse es ein zweites Buch schreiben, wollte man auf Alles eingehen, was an einer Arbeit von dem Werth der Friedländer'schen bedeutungsvoll ist oder sein könnte. Um dem beschränkten Raume des Repertoriums Rechnung zu tragen gebe ich hier nur wenige Einzelheiten. Nur einige Fragen, Notizen und Ergänzungen seien mir gestattet: wo ist heute das Bildchen von Altdorfer, das ehedem bei Muselli in Verona war? (laut Campori's Raccolta di cataloghi inediti ed inventarii S. 181). Warum sollen die Wiederholungen der Kreuzigung in Wörlitz und Coblenz (Wiederholungen des Berliner Bildes, das durch das Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen IV (151) in die Litteratur eingeführt wurde) nicht von Altdorfer's eigener Hand sein?

Zu S. 129. Das verschollene Bild, das man nur aus der Beschreibung des Mechel'schen Belvedere-Kataloges kennt, ist nicht identisch mit dem Altdorfer, den ich in meinem Artikel über die Wiener Gemäldeversteigerungen (Rep. XIV, p. 48) erwähnt habe. Im Katalog jener Versteigerung steht Folgendes: »Albr. Altdorfer. 71. Flusslandschaft mit einer Stadt. Ein von Schiffen befahrener Fluss trennt zwei im Geschmacke damaliger Zeit ausgeführte Stadttheile, welche üppige Wälder und hohe Berge umgeben. Von echt deutscher Auffassung und naiver Naturanschauung mit zartem Pinsel bis ins kleinste Detail durchgebildet. Holz H. 15½" Br. 26" —«. Die Abmessungen weichen von denen des verschollenen Bildes so weit ab, dass eine Identificirung sehr gewagt wäre.

Was hält Friedländer von dem St. Christoph im Museum Richartz-Wallraf in Köln (Nr. 527), der vermuthungsweise dem Altdorfer zugeschrieben worden ist?

Zu Seite 136: die Melker Bilder (in Nagler's Lexikon, noch als Altdorfer) scheinen mir in die Richtung des Herzogenburger Jörg Prew zu gehören.

Was die Vollständigkeit der Aufzählung der Altdorfer'schen Gemälde bei Friedländer anbelangt, soweit sie zweifellos echt sind, so habe ich dazu wenig zu bemerken, wogegen mir das Verzeichniss der Handzeichnungen etliche Lücken aufzuweisen scheint. In Pest sind zum Mindesten zwei monogrammirte echte Blätter von Altdorfer zu finden. Vor mehr als 10 Jahren notirte ich mir darüber: 1. St. Barbara. Junges Mädchen, einen Kelch mit Hostie vor sich tragend. Federzeichnung, weiss gehöht auf graugrünem Grunde. Unten die Jahreszahl 1517 und das Monogramm. 2. Der Mund der Wahrheit. Durch eine Arcade sind zwei Gestalten in eine hohe Halle getreten, links eine junge Frau, rechts ein Mann. Sie nähern sich einer Nische, in welcher auf einem Postament ein Löwe mit sehr menschenähnlichem Antlitz zu sehen ist. Die Frau deutet mit der Rechten nach dem aufgerichteten Haupte des Thieres und hält mit der Linken den Mann, der sich nur zaghaft zu nähern scheint. Seine erhobene Linke ist mit einer Art Prügel oder Schleuder bewaffnet. Ganz

rechts im Vordergrunde ein Zuseher in Pelzmantel und mit Federbarett. Im Hintergrunde zwei andere Zuschauer. Oben Altdorfer's Handzeichen und die Jahreszahl 1513. Beide Zeichnungen sind fast sicher identisch mit zwei Blättern des Praun'schen Cabinets, die Murr in seiner »Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun« (S. 54 f.) beschreibt und die in der J. Th. Prestel-schen Reihe als Nr. 21 und 44 erscheinen. Die Prestel'schen Stiche werden übrigens von Friedländer angeführt.

Ebenfalls in Pest sind vielleicht von Altdorfer noch zwei andere Zeichnungen, deren eine einen heiligen Einsiedler, deren andere eine Gesellschaft zu Pferd darstellt. Meine Erinnerung an diese Blätter ist verblichen, doch kann ich meinen alten Notizen soweit trauen, dass ich eine Erwähnung dieser Handzeichnungen wagen darf.

In der fürstlich Liechtenstein'schen Sammlung zu Eisgrub befinden sich (wie mir M. Lehrs unlängst mittheilte) ebenfalls Zeichnungen von Altdorfer oder wenigstens aus seinem Kreise, die eventuell zu berücksichtigen wären.

Ferner hätte es mich interessirt zu erfahren, wie Friedländer einige Zeichnungen in der Ambrosiana zu Mailand [6]) beurtheilen würde, die vermuthlich dem Altdorferkreise angehören, was auch von einigen Blättern in Karlsruhe gilt. Eine ausführliche Besprechung der Zeichnung Nr. 1054 in der Uffiziensammlung wäre mir ebenfalls sehr willkommen gewesen. — Wie steht es mit den Blättern der Wiener Akademie der bildenden Künste Nr. 2482, 2518, 2526 und 2528, von denen die Nummern 2518 und 2526 eine ernstliche Prüfung auf Altdorfer werth wären?

Trotz dieser kleinen Lücken ist Friedländer's Arbeit vortrefflich gerathen, was ich wohl aussprechen darf, auch ohne die Abschnitte über die Wandmalereien in Regensburg mit geprüft zu haben. In diesem Falle kenne ich die Originale nicht, wonach ich gerne Anderen das Wort gönne, die sich mit Friedländer des Weiteren auseinandersetzen mögen. Diess ist auch schon zum Theil geschehen. In allen übrigen Abschnitten ist aber Friedländer's Buch so sauber gearbeitet, dass wir es als eine werthvolle neue Bearbeitung Altdorfer's anerkennen müssen; und eine solche war längst wieder nöthig geworden, seitdem der Rehlinger-Altar der Augsburger Galerie mit Nothwendigkeit aus dem Verzeichniss der Altdorfer'schen Werke zu streichen war. Eine Menge älterer Diagnosen auf Altdorfer waren ja mit Hinblick auf den Rehlinger-Altar gemacht worden. Demnach gab es eine Menge schiefer Ansichten wieder gerade zu biegen. Friedländer hat sich dieser Arbeit zweifellos in geschickter Weise unterzogen und dürfte den meisten seiner Fachgenossen zu Dank gearbeitet haben.

Wien, im April 1892. *Dr. Th. v. Frimmel.*

---

[6]) Nicht der Christus am Oelberg, den Fr. (S. 163) erwähnt.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Die vierte, fünfte und sechste Jahrespublication der Internationalen chalcographischen Gesellschaft.

Seit ich vor zwei Jahren an dieser Stelle (Bd. XIII. p. 225) die dritte Jahrespublication der Internationalen chalcographischen Gesellschaft besprochen habe, sind drei weitere Jahrgänge erschienen, die sich den ersten würdig anreihen und ein für die wissenschaftliche Forschung unschätzbares Material zum Gemeingut aller Freunde des älteren Kupferstichs gemacht haben. Dem eigentlichen Begründer und Förderer dieser prächtigen Publication: Friedrich Lippmann gebührt der wärmste Dank Aller, die Einblick in die Schwierigkeiten eines Unternehmens haben, welches nur mit grossen Opfern an Geld und Geduld von Seiten seiner Oberleitung über Wasser gehalten werden kann. Wie viel kleinlichen Bemängelungen und Bekrittelungen ein solches Werk ausgesetzt ist, das naturgemäss dem Geschmack und Verständniss Vieler Rechnung tragen soll, weiss nur der voll zu würdigen, der Aehnliches je unternommen. Mit so viel zielbewusstem Streben und unermüdlichem Eifer bei so wenig äusserem Erfolg ist Gleiches weder in Deutschland noch sonst irgendwo durchgeführt worden. Es ist beschämend diess einzugestehen, und wir wollen nur hoffen und wünschen, dass der Herausgeber, der wie kein anderer für die Veranstaltung eines solchen Corpus befähigt ist, noch lange Lust und Muth behalten möge, das vorgesteckte Ziel zu verfolgen. Des Beifalls aller Wohlgesinnten — auch wenn sie, wie überall, die Minorität bilden — kann er sicher sein.

Den vierten Jahrgang (1889) eröffnet die in Paris als eine Art Nationalheiligthum bewahrte Pax, welche traditionell dem Maso Finiguerra zugeschrieben, aber namentlich in jüngster Zeit durch Dutuit's Untersuchungen stark discreditirt ist. Wie unklar und der kritischen Sichtung bedürftig noch jene Gruppe von Primitiven sei, welche man unter dem Sammelnamen »Baccio Baldini« zusammenfasst, beweisen die Nummern 2—9. Der höchst interessante Jagdzug mit der Verfolgung einer Familie von Wilden P. V. 45. 111 (Paris) scheint von dem Stecher der Otto-Teller herzurühren, deren zwei, in der Albertina befindlich, unter Nr. 5 und 6 folgen. Für die relativ späte Entstehungszeit dieser scheinbar so sehr primitiven italienischen Stiche spricht die Thatsache, dass der gefesselte Amor P. V. 36. 71 auf Nr. 5 eine gegenseitige Copie nach Schongauer's hl. Sebastian B. 59 ist[1]). Von einem geschickteren Stecher dürfte dagegen Nr. 3: die Bekehrung Pauli (Hamburg) herrühren, eine prächtige, figurenreiche Darstellung, welche sich durch die mit grossem Geschmack angeordnete Composition und die Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung auszeichnet. — Wichtig als frühes Beispiel einer gestochenen Nachbildung eines Gemäldes ist der »Dante als Dichter der Göttlichen Comödie« P. V. 43. 101. Es handelt sich hier um eine freie Copie des Bildes im Dom zu Florenz, das Domenico Michelino 1465 nach Alessio Baldovinetti's Zeichnung ausführte. Der der Heliogravüre zu Grunde liegende Abdruck befindet sich in

[1]) Vergl. Chronik für vervielfältigende Kunst IV. (1891) p. 2—3.

der Wiener Hofbibliothek. Ich sah ein colorirtes Exemplar auch in einem Codex der Laurenziana zu Florenz[2]). — Von grosser Schönheit in der Zeichnung ist ferner der Empfang der Königin von Saba durch Salomo P. V. 39. 95 (Berlin), von dem sich auch in Basel, Dresden und London Abdrücke finden. Eines der grössten und seltensten Blätter des Benedetto Montagna, das Opfer Abrahams B. 1, gehört der Wiener Hofbibliothek. Die Baumgruppe, hinter welcher der Widder liegt, ist, beiläufig bemerkt, theilweise frei nach Dürer's grossem Satyr B. 73 copirt. Endlich sei noch neben zwei Stichen von Girolamo Mocetto, der Reiterschlacht B. 8 und des Johannes Baptista B. 5, ersterer in der Albertina, letzterer in der Hofbibliothek zu Wien, jener grosse Frauenkopf P. V. 225. 15 erwähnt, den Rumohr und Passavant dem Jacopo Francia zuweisen, der aber im Text der Publication (Nr. 12) meines Erachtens viel zutreffender als wahrscheinlich von Jacopo de' Barbarj herrührend aufgeführt wird. Denkt man sich den, übrigens in den meisten grossen Sammlungen vorkommenden Kopf auf den gewöhnlichen Maassstab Barbarj'scher Figuren verkleinert, so wird schwerlich Jemand an der Urheberschaft des genannten Künstlers zweifeln.

Der fünfte Jahrgang bringt unter Nr. 1—3 drei weitere im British Museum befindliche Blätter der sogenannten Otto-Teller, sodann die einem antiken Sarkophag entlehnte Darstellung eines Bacchuszuges aus derselben Sammlung, in zwei Blättern, von denen Passavant (V. 44. 104) nur das erste kannte, während die rechte Hälfte unbeschrieben blieb. — Wie die vorhergehenden Blätter wird auch die grossartig componirte Darstellung des jüngsten Gerichtes B. XIII. 268. 23 dem vielgestaltigen Proteus: »Baccio Baldini« zugeschrieben. Dessgleichen die sieben Werke der Barmherzigkeit oder die Predigt des Fra San Marco B. XIII. 88. 7. Beide Stiche, im British Museum befindlich[3]), rühren offenbar von einer Hand her und gehen, einer Conjectur des Textes zufolge, wahrscheinlich auf Vorlagen des Sandro Botticelli zurück. Dass das jüngste Gericht von Bartsch ohne Grund dem Nicoletto da Modena zugewiesen wird, bedarf keiner Versicherung. Eher könnte ihm Nr. 10: Fortuna auf den Wellen B. XIII. 277. 38 (Berlin) angehören. Sicherlich nach einer Zeichnung Mantegna's gestochen ist die h. Familie von Giovanni Antonio da Brescia B. XIII. 320. 5 (London), eine Composition, die in ihrer herben Schönheit und ernsten Stimmung ganz den Geist des grossen Paduaners athmet.

In lebhaftestem Gegensatz zur Kunst eines Mantegna, ja — fast möchte ich hinzufügen: zur Kunst überhaupt, steht das Figuren-Alphabet des Meisters mit den Bandrollen P. 49 in Bologna, welches die drei folgenden Blätter (Nr. 12, 1—3) enthalten. Seine Publication ist aber schon darum dankenswerth, weil sie das einzige vollständig erhaltene Exemplar dieser nach einem älteren xylographischen Vorbild von 1464 copirten Folge wiedergibt. Von

---

[2]) Vergl. Repertorium XIV. p. 212, Anm. 12.

[3]) Ein schönes Exemplar des zweiten Stiches sah ich unlängst auf der Bibliothèque de l'Arsénal in Paris unter den »Gravures sur bois« in Bd. 253.

anderen nordischen Stechern ist der Meister von Zwolle durch seine Madonna mit dem Buch B. 10 (Wien, Albertina)[4]) vertreten; der unter Schongauer's Einfluss stehende treffliche Meister WSB (nicht WB, wie ihn der Text nennt) durch sein ganzes Werk (Nr. 14—16), bestehend aus drei bildnissartigen Köpfen, von denen der eine, Unicum des Berliner Cabinets, offenbar nur des Unterrandes mit dem Monogramm beraubt ist, während die beiden anderen, im Besitz der Hamburger Kunsthalle und gleichfalls Unica, die Chiffre des Stechers tragen. Es bedarf keines Hinweises, wie wichtig eine solche Nebeneinanderstellung räumlich weit von einander getrennter Stiche auf einem Blatt für die Forschung ist, da sie langathmige Auseinandersetzungen durch die lebendige Anschauung entbehrlich macht. Auch dem Laien wird dadurch die Thatsache, dass alle drei Stiche von einer Künstlerhand herrühren, ad oculos bewiesen. — Den würdigen Beschluss der Deutschen bildet Albrecht Dürer mit zwei verschiedenen unfertigen Probedrucken seines Hauptwerkes: Adam und Eva B. 1 in der Albertina, welche den Werdegang dieses herrlichen Blattes auf's Beste veranschaulichen.

Besonders reichhaltig ist der sechste Jahrgang (1891). Er enthält zunächst die Puttenweinlese von einem norditalienischen Stecher P. V. 48. 121 (Wien, Albertina), dann die allegorische Darstellung der Enthauptung eines Gefangenen (Hamburg) und die Folge der vierundzwanzig Propheten, bis auf Ezechiel im I. Etat nach den Exemplaren der Albertina und Hofbibliothek in Wien und des British Museum. Die Folge bildet ein Gegenstück zu jener der Sibyllen, die im ersten Jahrgang (1886) von der Gesellschaft veröffentlicht wurde. Eine Anzahl der Propheten geht bekanntlich, wie mehrere der Sibyllen, auf Vorlagen des Meisters ES zurück, während der Daniel nach Schongauer's Pilatus B. 14 copirt wurde[5]). — Sehr instructiv ist die Gegenüberstellung des Triumphes der Luna P. V. 143. 4 in zwei dem British Museum gehörigen Plattenzuständen vor und nach der Ueberarbeitung der Platte in Punktirmanier und Veränderung des Monogramms. — Es folgt die Darstellung eines nackten Mannes, der mit einem Spiegel (nicht, wie es im Text heisst, mit einem Schild) wilde Thiere bezwingt B. VII. 515. 44. Der Stich, welcher auf eine dem Lionardo da Vinci zugeschriebene Röthelzeichnung im British Museum zurückgeht, wurde früher dem ältesten französischen Meister, Jean Duvet, zugeschrieben[6]), bis Galichon[7]) auf den Zusammenhang mit zwei anderen Stichen hinwies, die sicher zur Mailänder Schule gehören. Abgesehen von der ganz italienischen Landschaft im Hintergrunde, steht das Blatt künstlerisch so hoch

[4]) Der Text sagt irrthümlich: Hofbibliothek. Ausser dem Exemplar der Albertina ist nur ein zweites im British Museum bekannt. Die Angabe Nagler's im Künstler-Lexikon XXII. 364. 10, dass zwei Exemplare des Stiches in Berlin und München vorhanden seien, muss auf einer Verwechselung beruhen. Willshire (Cat. II. 333. 8) hat den Irrthum weiter verbreitet.

[5]) Vergl. Repertorium X. p. 99 und Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsamml. XII. p. 126.

[6]) Robert-Dumesnil V. 30. 61.

[7]) Gazette des Beaux-Arts, I. Série XVIII. p. 550.

über den bezeichneten Arbeiten des Duvet, namentlich über seinen kindlichen, mit allerlei fremden Federn aufgeputzten Illustrationen zur Apokalypse, dass seine Urheberschaft, selbst wenn man die italienische Vorlage in Betracht zieht, nicht angenommen werden kann. Wie das vorhergehende Blatt ist auch der h. Sebastian von Nicoletto da Modena nach dem seltenen Original im British Museum reproducirt. — Ein Meisterwerk von hohem Range tritt uns ferner in der grossen Taufe Christi von Girolamo Mocetto B. XIII. 217. 2 aus dem Berliner Cabinet entgegen.

Die deutsche Schule ist zunächst durch die schöne Madonna mit den Rosen vor der Rasenbank vom Meister der Spielkarten und eine der Schulrichtung desselben Künstlers angehörige Anbetung der Könige (Dresden) vertreten. Ersterer Stich, ein Unicum der Pinakothek in Bologna, ist nicht, wie der Text angibt, unbeschrieben, sondern bei Heinecken [8]) nach dem Bologneser Exemplar aufgeführt [9]). Die Anbetung der Könige in Dresden wird von Passavant doppelt citirt, nämlich einmal p. 31 Nr. 52 unter Hinweis auf die viel feinere Zeichnung im Appendix zum Werk des Meisters mit den Bandrollen und ein zweites Mal p. 264 Nr. 3 unter den Anonymen der sogen. Schule van Eyck. Im Kunstblatt (Jahrg. 1850. p. 221 Nr. 1) hatte er sie bereits mit mehr Berechtigung dem Meister der Spielkarten zugeschrieben, dem sie auch neuerdings W. Schmidt [10]) zutheilt. Ich möchte den Stich in der Zeichnung für den Meister selbst zu schwach halten, obwohl er ihm technisch nahe steht. Die kurzen, meist vertical laufenden Strichelungen vereinigen sich nur in den tiefsten Schatten des Hintergrundes zu wirklichen Querschraffirungen, wie sie auf eigenhändigen Arbeiten des Spielkarten-Meisters nicht, oder doch nur in beschränktem Maasse vorkommen. Ein Vergleich mit der Bologneser Madonna, die nirgends Kreuzlagen zeigt, wird dies besser als Worte bezeugen. Die Typen sind anmuthig, die Gewandungen flüssig und ohne Knickfalten. Das augenscheinlich einer sehr frühen Zeit angehörige Blatt ist offenbar von derselben Hand wie die S. Anna selbdritt P. II. 86. 26 im Berliner Cabinet. Auch das für den grauschwarzen Druck verwendete braune Papier scheint bei beiden Stichen das gleiche. Die Zusammenstellung der Madonna mit der Anbetung der Könige auf einem Blatt ist sehr lehrreich und dankenswerth, — ebenso unverständlich wie irreführend aber die Zuweisung beider Blätter an den Meister mit den Bandrollen, mit dem sie nichts gemein haben.

Der Meister E S ist durch zwei Stiche seiner Frühzeit vertreten: die Madonna mit SS. Margaretha und Katharina im Garten P. II. 56. 148 nach

---

[8]) Neue Nachrichten I. 320. 132.

[9]) Ich fand ihn 1888 unter den bei der Beraubung der Sammlung von den Dieben herausgeschnittenen, aber zurückgelassenen »Stampe staccate« und veranlasste, dass das wichtige Blatt mit einigen anderen aus den losen Umschlägen in den Klebeband I. versetzt wurde. Vergl. Zeitschrift f. b. Kunst XXIV. (1889) p. 17. Der ringsum ein wenig verschnittene Abdruck ist in der Mitte kreuzweis geknifft und an den Bruchstellen zum Theil durchgerissen. Ein Loch in der Mitte wurde mit einem späteren Stich geflickt, was man auch in der Heliogravüre wahrnimmt.

[10]) Repertorium X. p. 128.

dem Dresdener Exemplar und die Geburt Christi in der Hamburger Kunsthalle. Der letztgenannte Stich, welcher technisch noch der frühesten Arbeit des Meisters, Augustus und die Sibylle P. II. 68. 1, nahe steht, blieb Bartsch und Passavant unbekannt, ist aber von Ottley (Inquiry II. 599. 13*) nach dem Hamburger Exemplar beschrieben. Ein zweites befindet sich in der Sammlung Rothschild zu Paris. — Die Publication schliesst mit zwei Stichen des Meisters von Zwolle, dem Gebet am Oelberg B. 3 und dem h. Augustinus B. 11. Nur der Letztere, von welchem sich zwei ebenfalls verschnittene und daher des Monogramms beraubte Exemplare in Paris und Wien (Albertina) befinden, ist nach dem Dresdener Abdruck reproducirt. Dem Oelberg liegt das Exemplar der Wiener Hofbibliothek zu Grunde und die Textangabe: »Dresden, K. Kupferstichcabinet« beruht auf einem Irrthum.

Der in vorstehenden Ausführungen keineswegs erschöpfte Inhalt der drei letzterschienenen Jahrgänge der Internationalen chalcographischen Gesellschaft umfasst 70 Blätter, meist Unica oder Rarissima aus acht verschiedenen Sammlungen. 15 davon gehören den nordischen Schulen, 55 der italienischen an; wahrlich ein reiches Material für die Forschung, die hier die Steine zum Ausbau der Geschichte des älteren Kupferstichs und besonders des italienischen findet. Dass unsere Kenntniss des Letzteren noch sehr im Argen liegt, kann nicht oft und nachdrücklich genug betont werden. *Max Lehrs.*

Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumsbuch von 1520. Eine kunsthistorische Studie von Dr. phil. **Gabriel von Térey.** Mit 7 Lichtdrucken. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel). 8°. 1892.

Cardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz und Magdeburg, gründete am 20. Juni 1520 in seiner Residenz Halle a. S. die neue Stifts- oder Domkirche, welche den HH. Magdalena und Mauritius geweiht war. Bereits im September des gleichen Jahres konnten die Heiligthümer aus der Morizburg in die Kirche überführt werden. Schon Albrecht's Vorgänger Erzbischof Ernst hatte eine bedeutende Anzahl von Reliquien und kostbaren Gegenständen zusammengebracht, die der prunk- und kunstliebende Albrecht in einer Weise vermehrte, dass dieser Schatz in Deutschland einzig dastand. Eine grossartige Pracht war da entfaltet. Um das Volk aber auf die Verehrung und den Glanz dieser Dinge (Luther's »Abgott zu Halle«) aufmerksam zu machen, liess er nach damaligem Brauche ein »Heiligthumsbuch« in Holzschnitten verfertigen, welches zu Halle im Jahr 1520 herauskam. Ausserdem aber liess er den Domschatz, der bis 1532 noch im Wachsen war, in Miniaturen nachbilden; diese Miniaturen bilden einen Pergamentcodex, der sich gegenwärtig in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg befindet.

Ueber diese beiden Werke und ihr gegenseitiges Verhältniss handelt nun G. v. Térey und zwar in gründlicher und scharfsinniger Weise, die unser uneingeschränktes Lob verdient.

Vor allem weist er die Unrichtigkeit der bisherigen Annahme nach, dass der Miniaturenband als Vorlage für die Holzschnitte gedient habe. Vielmehr ist das Hallische Heiligthumsbuch unabhängig von den Miniaturen entstanden;

es war Ende 1520 bereits vollendet, während sich die Fertigstellung der Miniaturen bis 1526 hinauszog.

Der Miniaturencodex gab von den 353 Reliquienbehältern 350 wieder. Bei dem Hallischen Heiligthumsbuche von 1520 handelte es sich einfach darum, den Gläubigen einen allgemeinen Begriff von den Gegenständen zu geben, während bei dem »Hallischen Domschatze« (der bisher gebräuchliche Name »Mainzer Domschatz« für den Miniaturenband ist unrichtig), der ein illustrirter Katalog des Vorhandenen sein sollte, die Gegenstände sämmtlich getreu abgebildet werden mussten. Deshalb ist dieser Band eines der wichtigsten Denkmäler für die Kleinkunst. »Die Zeit der Entstehung der Gegenstände reicht vom 10. Jahrhundert bis in die 1520er Jahre hinein; doch stehen im Vordergrunde die Gegenstände, welche aus der 2. Hälfte des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen; in letzterer Periode tritt uns das deutsche Kunstgewerbe auf seinem Höhepunkt entgegen.« Bestimmte Namen von Künstlern, deutschen und italienischen, die da gearbeitet haben, lassen sich leider nicht ausfindig machen, nur bemerkt man auf einem Stücke das Zeichen des Nürnberger Goldschmiedes und Kupferstechers Ludwig Krug. Dr. Térey unterscheidet in den Miniaturen zwei Künstler, von denen der bessere, der aber auch nicht über Mittelmässigkeit hinausragt, den Haupttheil angefertigt hat. Die Namen derselben sind nicht bekannt, doch hält es Térey für leicht denkbar, dass Nürnberger Illuministen den Band hergestellt haben. Der kunstliebende Kirchenfürst stand ja mit Nürnberger Künstlern in Verbindung; A. Dürer, P. Vischer, N. Glockendon, S. Beham, W. Traut waren für ihn thätig. Weiter giebt der Verfasser Bemerkungen zu dem Register von 1540. In letzterem Jahre war es nehmlich in Folge der im Stifte Halle eingeführten Reformation geboten gewesen, den Kirchenschatz, von dem schon in den vorhergehenden Jahren vieles veräussert worden war, nach Mainz überzuführen, und es wurde ein Register (datirt 10. März) aufgenommen, welches sich nunmehr im germanischen Museum zu Nürnberg befindet. Ferner giebt Térey den Text der im Hallischen Domschatze aufgeführten Gegenstände mit Weglassung des hagiologischen Theiles, sowie vergleichende Register des Codex, des Heiligthumsbuches, des Würzburger Verzeichnisses von 1526, des Nürnberger Verzeichnisses von 1540 und der Hirth'schen Nachbildung des Heiligthumsbuches.

Im II. Theil seines erschöpfenden Werkes beschäftigt sich der Verfasser mit dem Heiligthumsbuch von 1520. Referent hatte zuerst das Monogramm des Nürnberger Malers Wolf Traut darin entdeckt und schrieb diesem den Haupttheil der betreffenden Holzschnitte zu, eine Anzahl anderer fand er »dem Cranach sehr verwandt«. Die sorgfältige Prüfung von Térey bestätigt diese Annahmen. Von den 237 Holzschnitten vindicirt Térey dem Traut 194. Im Hinblick darauf untersucht der Verfasser die Arbeiten und den Stil Traut's, wobei er sich auf meine im Repertorium XII, 300 f. gegebene Liste stützen konnte. Dabei ist interessant, dass er bei der Ehrenpforte Maximilian's I. bezüglich des Antheiles von Traut zu denselben Resultaten, wie ich, kommt, ohne meinen Aufsatz in der Chronik für vervielfältigende Kunst, 1891, S. 11 f.

gekannt zu haben. Diese Unabhängigkeit des Ergebnisses darf wohl als Beweis für die Richtigkeit unserer Anschauungen gelten. In Parenthesi sei bemerkt: Térey streicht die von mir als Werke des Traut angesprochenen illustrirten Initialen im Missale Pataviense von 1514, doch mit Unrecht, denn aus der von mir nicht geleugneten Rohheit des Schnittes blicken noch so viel ächt Traut'sche Züge durch, dass wir an seiner Zeichnung, die von Haus aus zu diesem Behuf wohl schon sehr flüchtig gewesen sein mag, nicht zweifeln können. Von den verbleibenden Holzschnitten des Heiligthumsbuches giebt Térey 37 dem »cranachartigen« Künstler, den er als Gehülfen des sogenannten Pseudogrünewald bezeichnet. Den Rest von 4 Blättern vindicirt er einem rohen, nicht bestimmbaren Meister. Ueber den Drucker des Heiligthumsbuches hat sich Térey keine Gewissheit verschaffen können. Immerhin ist beachtenswerth, dass der grosse Schnörkel, der im Buche öfter vorkommt, fast genau mit einem identisch ist, der sich im Hortulus Animae des Typographen Georg Rhaw findet. Doch schliesst Térey den Rhaw selbst als Drucker des Heiligthumsbuches aus, hält aber für denkbar, dass es ein Leipziger Drucker und gerade derjenige wäre, bei dem Rhaw die Buchdruckerkunst erlernt hatte. »Dass der Drucker des Hallischen Heiligthumsbuches von 1520, dessen Drucklegung gewiss auf eigene Kosten des Cardinals geschah, ein auswärtiger war, können wir keinen Augenblick bezweifeln; wir kennen überdies aus dem Jahre 1520 keinen in Halle ansässigen Drucker.«

Das Verzeichniss der 1525 in der Stiftskirche vorhandenen Bilder, das der Verfasser überdies abdruckt, bringt leider keine Künstlernamen, so dass sich kaum etwas damit anfangen lässt. *W. Schmidt.*

Die Sammlung von Gemälden alter Meister in Strassburg. Photographien von **Matthias Gerschel**. (Strassburg, Meisengasse 3.)

Im vierzehnten Band des Repertoriums wurden die Hauptwerke der Gemäldesammlung alter Meister in Strassburg, die im Wesentlichen dem Sammlerglück und Sammlergeschick Bode's zu danken ist, charakterisirt. Es konnte eine grössere Anzahl von Gemälden genannt werden, welche durch künstlerische Bedeutung oder kunstgeschichtliches Interesse nicht bloss der Beachtung der Liebhaber, sondern auch der Forscher vollauf werth ist. So ist es denn mit Freude zu begrüssen, dass die Hauptwerke schon in photographischer Aufnahme vorliegen, und zwar ist es Herr Matthias Gerschel, dessen regem wissenschaftlichen und künstlerischen Interesse wir dies danken. Die Photographien sind mittelst orthochromatischen Verfahrens hergestellt und der grossen Mehrzahl nach sehr gelungen. Dass dem Farbenreiz so fein gestimmter Landschaften wie van Goyen's Graacht mit Schiffen oder Düne mit Strohhütten nicht ganz beizukommen ist, wird von Einsichtigen, welche die Grenze des photographischen Verfahrens kennen, nicht Herrn Gerschel zur Last gelegt werden können. Was er zu bieten vermochte, das zeigt die Wiedergabe der Italiener, Deutschen und Vlämen in ganz hervorragender Weise; so z. B. ist die Anbetung der Hirten von Crivelli auch ein Meisterwerk photographischer Technik. Die Blätter sind zum Theil in Quart, zum

Theil in Cabinet hergestellt. In Quart erschienen bisher: Penni, Fornarina (auch in Cabinet), ein fesselndes Blatt, von der prächtigen an die Venetianer gemahnenden Färbung des Bildes, gibt es eine sehr gute Anschauung; das vlämische Simon Marmion benannte Reisealtärchen (in 6 Blättern); Rubens, Christus Salvator; van Dyck, Dame aus dem Hause Durazzo; de Keyser, Regentenstück (auch in Cabinet); Pieter de Hooch, Vorsaal mit jungem Ehepaar; Ph. Wouwermann, Vor der Zollschranke; van Goyen, Graacht mit Schiffen; Jan van Huysum, Blumenstück; Baldung Grün, Bildniss eines Strassburger Gelehrten. In Cabinetformat liegen vor: Crivelli, Anbetung des Kindes; Rocco Marconi, Madonna (nach Lermolieff, von Rocco, nach einem Bilde Giov. Bellini's, copirt); Barth, Montagna, Heilige Familie; in der Art des Masolino, der auferstandene Christus; Art Giotto's Christus am Kreuze; L. Cranach, Sündenfall; L. Cranach, Kreuzigung; mittelrhein. Meister, Heilige Familie; Rubens, Heilige Familie (Skizze); Rubens, Heimsuchung (Skizze); Teniers, Bauern in der Schenke (besonders trefflich gelungenes Blatt); Goyen, Dünenlandschaft; C. Huysmans, Hügellandschaft; J. van Kessel, Stillleben; J. Fr. Millet, Flucht nach Aegypten; Watteau, Geschirrputzerin; N. Lancret, Gartengesellschaft.

Herr Gerschel hat die Absicht, das vollständige Galeriewerk zu veröffentlichen; möge er dann auch der Sammlung der Gemälde die von Bode für das Museum erworbenen italienischen Stuckreliefs hinzufügen, unter welchen einzelne von ganz hervorragender Schönheit sind. Der Preis der Blätter mit 2 Mark (Cabinet 1 Mark) ist von Herrn Gerschel, hält man deutsche Verhältnisse im Auge, so niedrig gestellt, dass dies wohl der Verbreitung der Blätter die günstigste Aussicht stellt. *H. J.*

Notizen.

[Zu dem Spielbrett von Hans Kels.] 1. Einer der Steine jenes reichverzierten Spielbrettes vom Jahre 1537, das Albert Ilg im »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses« III, 1885, Seite 53 ff. veröffentlicht hat, trägt auf seiner Rückseite die Aufschrift: JOLE ET-HOLORVM REGINA (p. 66, Nr. 16). Dargestellt ist auf der Vorderseite ein auf einer steinblockartigen Bank (l. c. Taf. XI) sitzendes, fast unbekleidetes Liebespaar, zu dessen Füssen ein Spinnrocken liegt. Die Erklärung verursacht Schwierigkeiten, denn der Spinnrocken hat in der griechischen Sage nichts mit Jole zu thun. Er weist vielmehr auf Omphale hin, und Oichalia, der Herrschersitz des Vaters der Jole, lag nicht in Aetolien, sondern auf Euböa, aus Aetolien stammte dagegen Dejanira, die Gemahlin des Hercules, neben der er Jole sich zum Kebsweibe erstritt, in welchem Kriege Joles Vater den Tod fand. So scheint von dem Künstler alles durcheinander geworfen, und die Bemerkung Ilg's am Platze, dass derjenige,

welcher dem Künstler das Thema vorlegte, und dann dieser selbst über den Sachverhalt nicht recht klar gewesen sei. Und doch trifft beide nicht der geringste Vorwurf. Für den Fall, dass die richtige Erklärung des Steines noch von Niemand gegeben ist, möchte ich hiemit auf die Quelle dieser Darstellung aufmerksam machen. Das 21. Capitel von Boccaccio's Buch »De claris mulieribus« hat die Ueberschrift: »De Jole Aetholorum regis filia«. In den Trachinierinnen des Sophokles erscheint nun Jole als Sklavin und künftiges Kebsweib des Hercules; angesichts der unerwartet herannahenden Todesstunde verpflichtet er seinen Sohn Hyllos, sie zur Gattin zu nehmen. Im vorliegenden Falle dagegen wird der Sage folgende echt Boccaccio'sche Wendung gegeben. Jole, wegen ihres im Kampfe von Hercules erschlagenen Vaters Rache brütend, heuchelt heisse Liebe zu dem unwillkommenen Gatten in der Absicht, aus dem rauhen Helden einen entnervten, verächtlichen Weichling zu machen. Das gelingt ihr auch. Hercules erniedrigt sich so weit, dass er unter den Weibern von seinen Abenteuern schwatzend Wolle mit ihnen spinnt. So erfreut sich das verschlagene Weib eines glänzenden Triumphes. Die Darstellung bedarf neben jenem Texte keiner weitern Erklärung, auch dass Jole ihr Gesicht etwas abwendet, ist jetzt vollkommen verständlich. Ilg spricht von einem leisen Sträuben; damit würde aber die Bewegung, besonders des linken Armes nicht stimmen, mit dem sie Hercules vertraulich umschlungen hält. Der Meister wollte vielmehr das innere Widerstreben bei äusserlichem Entgegenkommen ausdrücken. Boccaccio hat also in ganz freier Weise die antike Sage umgebildet und namentlich jenen so populären Zug der Omphale-Episode in einer Weise verwertet, die Niemand vermuthen würde. Es ist dies eine beachtenswerthe Warnung, bei der Deutung solcher Darstellungen vorsichtig zu sein. Dass Jole eine ätolische Königstochter genannt wird, kann eben so wohl durch eine Verwechslung mit der Heimath der Dejanira veranlasst sein, welcher das nächste Capitel gewidmet ist, als dadurch, dass auch in Aetolien ein Oichalia lag (Strabo X. 448).

2. Die reichen Darstellungen jenes Spielbrettes verwerthen, worauf schon Ilg p. 71 im Allgemeinen hinweist, Motive anderer Künstler. Zwei davon scheinen mir für die Erklärung der Dürer'schen Blätter, B. 73 u. B. 71 »Hercules« und »Amymone« von Belang.

a. Ein Medaillon auf Taf. 6 bietet das Abenteuer des Zeus mit Antiope: »Jovis in forma satiri cum Antiope concubitus« lautet die Umschrift. Bei dieser Darstellung ist die Satyrgestalt, in der Zeus erscheint, unverkennbar mit nur geringen Veränderungen dem Hercules Dürer's B. 73 entlehnt. Dadurch, dass für den Satyr dieselbe hockende Stellung wie bei Dürer beibehalten wurde, ist die Gruppirung mit der vor ihm auf einem Bette liegenden Antiope sogar eine auffallend ungeschickte geworden. Veit Valentin hat Chronik der vervielfältigenden Kunst 1890 S. 11 den Kupferstich eben auf Zeus und Antiope gedeutet. Mit Recht stimmt ihm Konrad Lange in den Grenzboten 1892 I. p. 338 bei. Die vorliegende Darstellung bestätigt die Deutung in willkommener Weise. Zunächst beweist sie, dass die Scene in jener Zeit Beachtung fand, was zu wissen jedenfalls von Werth ist. Ein Humanist, dem die Antiope-Scene bekannt war, konnte somit beim Anblick des augenscheinlich mytho-

logischen Blattes von Dürer kaum auf etwas anderes rathen als auf jenen Mythus, und nur für gelehrte Kreise konnte der Stich berechnet sein. Dazu kommt nun noch, dass die dortige Satyrgestalt in dem Kels'schen Medaillon gerade für jene Scene verwendet ist. Zugegeben ist zwar, dass diese Entlehnung an sich nicht absolut zwingt, bei Dürer dieselbe Darstellung anzunehmen, aber wenn man alles zusammen erwägt, wird man auch hierin doch kaum etwas anderes als eine directe Bestätigung der Valentin'schen Ansicht erblicken können.

b. Ein Stein des Spielbretts auf Taf. 13 mit der Darstellung eines fischschwänzigen Seekentauren, der ein Weib entführt, während die Aufschrift der Rückseite »Amimone a Neptuno rapta« lautet, dürfte wohl Veranlassung geben, die Deutung des Dürer'schen Blattes B. 71 auf Amymone nicht vorschnell fallen zu lassen, wenn gleich die von Dürer selbst gebrauchte Benennung »Meerwunder« der Deutung günstig ist, welche Konrad Lange unter Heranziehung einer mittelalterlichen Sage gegeben hat. (Konrad Lange, Der Papstesel p. 21 und Grenzboten 1892, I. 339.) Zunächst lehrt auch diesmal das Spielbrett, dass jene Scene damals wohlbekannt war, und zwar wurde dieselbe, wie die Kels'sche Aufschrift ausdrücklich angiebt, als eine mehr oder weniger gewaltsame Entführung aufgefasst, während die antike Ueberlieferung Neptun vielmehr der von einem Satyr bedrängten Tochter des Danaos zu Hilfe kommen lässt, worauf sie sich ihrem Retter freiwillig hingiebt. Jene willkürliche Umbildung, die überdies den Schauplatz des Vorganges vom Lande auf das Meer verlegt, deutet doch wohl auf eine mittelalterliche litterarische Ueberlieferung hin, die als Quelle diente. Wenden wir uns nun zu dem älteren Blatte Dürer's, so ergiebt sich auf solcher Grundlage die Erklärung aller Einzelheiten von selbst. Bei ihm wie bei Kels handelt es sich um einen Mädchenraub durch ein fischschwänzig gedachtes Seewesen. Auf dem Spielbrettsteine ist die Scene aber dem engen Raume gemäss auf zwei Figuren beschränkt; auf dem Stiche Dürer's, wo keine solche Schranken gezogen waren, erblicken wir dagegen noch die erschreckten Schwestern der Amymone und den jammernden Vater Danaos, den als Türken, d. h. als Orientalen dargestellt zu sehen, nicht auffallen kann. Was die Formengebung in engerem Sinne anlangt, so berühren sich die beiden Künstler nicht im geringsten, und doch scheint Kels, oder wer ihn berieth, das Dürer'sche Blatt gekannt zu haben. Dass Neptun als fischschwänziges, gehörntes Wesen gebildet ist, kann auf Dürer zurückgehen, konnte aber eben so gut durch die allgemeine Anschauung jener Zeit veranlasst sein. Dagegen nimmt sich der kleine runde Turnierschild in der Hand des Neptun bei Kels so seltsam aus, dass man sich verwundert fragt, wie der Künstler auf einen solchen Gedanken verfiel. Von selbst wohl nicht. Nun hatte Dürer seinem Neptun nebst dem Eselskinnbacken noch einen Schildkrötenpanzer als Schutzwaffe in die Hand gegeben, ein phantastischer Schmuck der trefflich passt, und den phantasievollen Künstler verräth. Der elegante Turnierschild bei Kels wird wohl nur durch eine unklare Erinnerung an das Dürer'sche Blatt veranlasst sein. So wird auch bei diesem Stiche Dürer's durch eine spätere Benutzung eines dort gegebenen Motivs nahe gelegt, dass jene Zeit bei demselben

an eine mythologische Scene und zwar an Neptun und Amymone dachte. Auf obige Weise wären wohl alle Schwierigkeiten, die jener Deutung im Wege zu stehen schienen, beseitigt, eine ungesucht sich ergebende Erklärung aus der antiken Mythologie aber dürfte bei derartigen Darstellungen vor jeder andern den Vorzug verdienen [1]).

Nebenbei sei bemerkt, dass die wenig glückliche Deutung Valentin's auf Hercules und Dejanira, der Springer in seiner Dürerbiographie S. 31 f. sich anschloss, auch durch unser Spielbrett als verfehlt erwiesen wird. Ein Medaillon auf Taf. 8 mit jener Scene liefert neben andern Darstellungen aufs Neue den Beweis, dass man sonst den nach dem Kentauren schiessenden Hercules, der gerade auf dem Dürer'schen Blatt fehlt, nicht wegzulassen pflegte, die Scene war wohl eben durch Boccaccio, »De claris mulieribus Cap. XXII«, bekannt genug [2]). *M. Zucker.*

[Einiges über Altdorfer.] Im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet sich unter Nr. 117 ein kleines Bild, die hl. Dreifaltigkeit; dasselbe hiess früher »Altdorfer«, gehört aber, wie ich bereits im Repert. XII, 44, bemerkte, in die »L. Cranach'sche Richtung« (die ältere Manier). Das Bild ist nicht ohne Feinheit, doch hat es sehr gelitten, und man wird es desshalb am vorsichtigsten als Werkstattbild Cranach's bezeichnen. Es trug das falsche Dürer'sche Monogramm, doch verschwand dies im November vorigen Jahres in Folge eines leichten Putzversuchs; dabei ergab sich, dass das Monogramm nicht, wie vermuthet worden war, eine andre Bezeichnung verdeckte. An dieser Stelle war die Farbe ausgebrochen und durch einen Kittfleck ersetzt, und über dem letzteren war das Monogramm aufgemalt. Hr. Prof. Franz von Wieser theilte mir übrigens seitdem mit, dass sein Oheim, der Statthaltereirath J. Wieser, das Bild bereits unter dem Namen »Cranach« besessen habe. Auf der Rückseite steht: Marie Therese d'Austriche, möglich, dass es einmal im Besitze der berühmten Kaiserin gewesen war.

Zufolge Mittheilung des Hr. Fr. Eder in Melk ist der dem Dürer, bezw. Altdorfer, zugeschriebene Altar in der Prälatencapelle daselbst ein Geschenk der Pfarre Wullersdorf (Viertel Unter Manhartsberg in Niederösterreich). Die im Saale der Prälatur befindliche Gemäldesammlung dagegen wurde im Jahre 1782 dem Weltpriester des Trientiner Bisthums Abbate Giuseppe Gianni abgekauft.

---

[1]) Danach wäre wohl auch die Deutung des kleinen ovalen Bronzereliefs in Berlin (Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche in den Berliner Museen Nr. 1068, cf. Taf. XLIX) auf Neptun, der, auf einem Delphin reitend, die sich sträubende Amymone an sich presst, nicht zu beanstanden. (Ende des 16. Jahrhunderts, deutsche Arbeit.)

[2]) Luca Giordano, »Raub der Dejanira durch Nessos« in den Uffizien zu Florenz (Abb. Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei III. 1. p. 203) lässt allerdings Hercules unbewaffnet dem Kentauren nacheilen, desgleichen auch Louis Silvestre in dem Bilde der Dresdener Galerie Nr. 766 (Abb. l. c. III. 2. p. 946); Bogen und Pfeile liegen diesmal nach dem Kataloge rechts vorne am Boden.

In der Sammlung der Uffizien zu Florenz befinden sich zwei Zeichnungen von Altdorfer; die eine ausgestellte (vom Jahre 1513) habe ich in meiner Besprechung des Friedländer'schen »Altdorfer« (Chronik für vervielf. Kunst VIII, 57) bereits genannt, die andre befindet sich in der Mappe. Sie stellt die Anbetung der Könige dar, Maria mit dem Kinde sitzt links, rechts nahen die Könige. Das Blatt ist in Helldunkelmanier ausgeführt und zwar in einem für Altdorfer ziemlich breiten Stile; Feder auf grauem Grunde und weiss gehöht. Die — etwas beschnittene — Zeichnung trägt keine Signatur, sie gilt als Aldegrever, doch hat der Conservator P. N. Ferri auf meine Veranlassung »Altdorfer« dazu geschrieben.

Passavant vindicirt (P. Gr. III, 312 Nr. 13) dem M. Ostendorfer einen grossen Holzschnitt, Pilgerschaft zur Capelle der schönen Maria. Ich kann jedoch eine engere Verwandtschaft mit Ostendorfer nicht finden. Vielmehr scheint mir das Blatt nach Zeichnung und Gesichtstypen dem Altdorfer näher zu stehen., Richtig ist allerdings, dass es keineswegs mit der gewöhnlichen Feinheit Altdorfer's ausgeführt ist, am nächsten steht es noch dem Holzschnitte Bartsch 50. Auffallend ist auch der Mangel an Bezeichnung, während Meister Albrecht sonst das Monogramm auch bei den unbedeutendsten Blättern nicht vergass. Die Arbeiten für die Ehrenpforte Maximilians I. hat er freilich auch nicht bezeichnet; doch ist dies von keinem dabei thätigen Künstler geschehen und mag den Grund haben, dass die äussere Einheit für den Betrachtenden nicht zerstückt werden sollte. Trotzdem wird kaum ein andrer als Altdorfer für die Pilgerschaft heranzuziehen sein. Auch Friedländer (»Altdorfer« S. 51, 52) nimmt die Urheberschaft Ostendorfer's nur mit Fragezeichen an, wenn er es auch andrerseits dem Altdorfer selbst nicht zuschreibt. *W. Schmidt.*

[Notiz über H. Schäufelein.] In Bd. XV, S. 69 finde ich eine Erwähnung des im Münchener Kupferstichcabinet befindlichen Holzschnittes, Martyrium des hl. Sebastian, der in Hirth-Muther's Meisterholzschnitten unter Nr. 52 facsimilirt ist. Dies gibt mir Veranlassung, eine kleine Ausführung über obigen Schnitt einzusenden, die ich schon vor längerer Zeit geschrieben aber liegen gelassen habe.

»An J. de' Barbari möchte ich nicht denken, dagegen scheint mir das Blatt ein unverkennbarer Schäufelein. Und zwar erstreckt sich das Schäufelein'sche Gepräge bis auf die eigenthümliche Bildung der Wurzeln. Der Baum links hinten hat in der ganzen Art der Zeichnung, den Schattenstrichelchen in der Mitte und den gefranzten Umrissen den Charakter des Schäufelein. Die »gerollte« Lockenbildung und der Gesichtstypus des Heiligen weisen auf dasselbe hin. Besonders haben auch die Dürer nachempfundenen Falten der Gewänder nichts von den anliegenden Barbari's. Ferner stimmt die krause, mit Stricheln behandelte Zeichnung des Oberkörpers von Sebastian nur mit Schäufelein. Das Blatt gibt offenbar dessen Zeichnungsmanier sehr gut wieder, was von wenigen Holzschnitten gesagt werden kann. Der Vergleich mit den folgenden Blättern 53—57 bei Hirth-Muther dürfte wohl jeden Zweifel ausschliessen. Der Vergleich mit Nr. 53, Petrus im Gefängnisse (Pass. 171) ist besonders

belehrend bezüglich der Haarlockenbildung, der mit Nr. 55 bezüglich der nackten Theile. Die Zeit ist natürlich schwer zu bestimmen, doch ist eine unleugbare Verwandtschaft mit den Holzschnitten im Speculum passionis Jhesu Christi 1507 vorhanden; es ist vielleicht der Schluss erlaubt, den Schnitt zwischen 1505 und 1509 zu setzen. Das bei Hirth-Muther veröffentlichte Blatt N. 54, Sebastian und Rochus, das die Jahreszahl 1510 trägt, scheint sich trotz aller Verwandtschaft einer spätern Entwicklungsstufe des Künstlers anzuschliessen: charakteristisch hiefür ist die Zeichnung der Bäumchen im Grund.«

Hier möchte ich anfügen: Der Verfasser der Notiz im Repertorium hat ganz recht, wenn er auf die besondere Verwandtschaft des Sebastian mit dem Christus als Schmerzensmann in obigem Speculum passionis hinweist, der Schmerzensmann ist aber als Schäufelein ebenfalls nicht zu bezweifeln. Leider kennt man keinen gesicherten Holzschnitt von Hans von Kulmbach; dass der schöne Johannes auf Patmos von ihm herrühre, ist bis jetzt, wie sich v. Lützow ausdrückt, »nur eine ansprechende Vermuthung«. Jedenfalls hat das in klarer, ruhiger Bestimmtheit gezeichnete Blatt des St. Johannes mit der wilden, »geistreichen« Manier des hl. Sebastian nichts zu schaffen. *W. Schmidt.*

[Ueber Andries van Eertvelt.] In der Münchener Pinakothek befindet sich unter dem Namen A. van Everdingen ein Seesturm (Nr. 567). Das Bild trägt das aus AVE zusammengesetzte Monogramm des A. van Eertvelt. F. Schlie hat bereits in seinem Schweriner Katalog und im Repertorium VIII, 215, darauf hingewiesen, dass Eertvelt so signirt habe; zu den von ihm genannten Bildern ist nunmehr auch das Münchener hinzuzufügen. Eertvelt muss übrigens die Levante besucht haben, denn das Bild des germanischen Museums (Nr. 288) zeigt neben einer orientalischen Staffage, die ja freilich allein nicht viel beweisen würde, ein Felsengestade, an dem Palmen wachsen und oben eine Art altgriechischer Architektur sichtbar wird. Der Berliner Katalog bemerkt mit Recht die Verwandtschaft von Eertvelt mit Bon. Peeters; man sieht beiden sofort die gleiche Schule an. Die Behandlung, die Färbung etc. haben viel Gemeinsames, nur ist B. Peeters feiner durchgebildet und weniger frei. Es ist mir — nach der Erinnerung — nunmehr wahrscheinlich geworden, dass das Gemälde Nr. 675, Segelschiff in voller Fahrt, im Ferdinandeum zu Innsbruck, das ich im Repertorium XII. S. 45, dem Lud. Bakhuizen genommen und dem Peeters gegeben habe, von Eertvelt herrührt. *W. Schmidt.*

[Nachtrag zu: Fragmente zweier Karolingischer Evangeliarien in Nürnberg und München etc. p. 26—36.] Zu spät sehe ich, dass schon im Jahre 1887 die textliche nahe Verwandtschaft des Codex millenarius Cremifanensis und der Nürnberger Fragmente betont wurde. In einer Abhandlung: De codice Cremifanensi millenario et de fragmentis evangeliorum Vindobonensibus Nr. 383 (Salisb. 409), Norimbergensibus Nr. 27932 commentatio Brunsbergae 1887, 4°, particula I, p. 18 sagt nämlich W. Weissbrodt: equidem satis habeo demonstrasse, codices Cremifanensem cum Norimbergensi et Libriano,

etsi de ortographicis rationibus passim differant, de ipsa lectione quam maxime consentire. Ferner entnehme ich aus der Anmerkung zu obiger Seite, dass Sickel, Monumenta graphica, die mir leider nicht zur Hand sind, zwei Seiten des Codex Cremifan. mitgetheilt hat.

Erlangen. *M. Zucker.*

Bibliographische Notizen.

Als die erste in einer Reihe von Studien, worin ihr Verfasser das Fortleben der Legenden des Mittelalters in der Kunst der Renaissance darzulegen beabsichtigt, liegt uns von E. Müntz unter dem Titel: La Légende de Trajan (Extrait de la Revue des Traditions populaires) ein werthvoller Beitrag zur Klärung des Zusammenhangs zweier so durchaus verschiedener Zeitalter und Weltanschauungen auf dem Gebiete der Kunst vor. Mit der bekannten Reliefsculptur auf einem Capitell des Dogenpalastes — dem ältesten Zeugniss der Verpflanzung der Legende in das Gebiet der bildenden Künste — beginnend, weist der Verfasser bis zum Gemälde Coypels im Louvre, das unter dem Bilde des römischen Kaisers Ludwig XIV. feiert, nicht weniger als 21 Darstellungen des Gegenstandes nach, die zum Theil erhalten sind, deren einstige Existenz zum Theil aber auch bloss noch durch litterarische Zeugnisse belegt ist. Ein Beweis für die Zähigkeit, womit sich die Ueberlieferung des Mittelalters in seinen Legenden bis in die vollste Blüthe der Renaissance, namentlich im Schaffen der italienischen Meister festgesetzt hatte, obwohl man gerade bei ihnen, die doch mit den Humanisten in stetem Verkehr standen, erwarten sollte, dass sie vor allem sich von ähnlichen, durch die Kritik jener ins Reich der Fabel verwiesenen Resten mittelalterlicher Anschauung hätten emanzipiren müssen. Freilich sind es, wie Müntz treffend hervorhebt, nicht gerade stets die führenden Geister auf dem Gebiete der Kunst, die mit ihren Schöpfungen jene Reliquien bevorzugen. Auch in unserem Falle muss man vielmehr bei den Meistern geringern Ranges, den Anonymen und Vergessenen, die in Folge der Beschränktheit ihrer Talente auf gebahnten Wegen zu wandeln gezwungen waren und eben deshalb einen unmittelbareren Zusammenhang, eine engere Berührung mit der, der künstlich erzeugten litterarischen Strömung fremd gegenüberstehenden Volksseele bewahrten, den getreuesten Ausdruck für ihre Empfindungen, den häufigsten Anschluss an die ihr vor allem ans Herz gewachsenen Ueberlieferungen suchen. Dies gibt auch die Erklärung dafür, dass gerade der Kupferstich, der mit dem Geschmack und den Wünschen der Menge rechnen musste, sich zum bevorzugten Dolmetscher jener Traditionen entwickelt hat. — Unter den in vorliegender Studie aufgezählten Darstellungen der Trajanslegende finden wir auch die bisher dem Ercole de' Roberti zugetheilte Handzeichnung in der Sammlung Beckerrath (s. Archivio storico dell' arte II, 359): ihren Gegenstand hat Müntz zuerst

richtig gedeutet, sie selbst aber nimmt er — wie uns bedünken will mit vollem Rechte — für Jacopo Bellini in Anspruch. *C. v. F.*

Hein, A. R.: Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirbelornamente in Amerika. Wien 1891, Alfred Hölder.

Wir danken dem Verfasser schon die treffliche Monographie über die bildenden Künste bei den Dajaks auf Borneo; die jetzt vorliegende kleine Untersuchung bewegt sich auf gleichem Pfade; hat er dort die Kunst eines Naturvolkes monographisch behandelt, so gibt er hier die Monographie einiger ornamentaler Motive im Kunstvorrath von Naturvölkern. Das Auftreten gleicher Motive bei Naturvölkern, die ausserhalb jeder örtlichen Verbindung stehen, wird, wie der Verfasser bemerkt, auf die Organisation des menschlichen Geistes selbst zurückgeführt werden müssen (es sind Ergebnisse künstlerischer Urzeugung, die überall auf der Erde von gleichen Bedingungen ausgehend, zu gleichen Resultaten führen); man könnte auch sagen, dass die Linienzüge solcher Motive den primärsten Forderungen der Sehnerven entsprechen, und so einen angenehmen physiologischen Reiz auslösen müssen. Auch eine zweite Classe von Ornamenten wird, unbekümmert um irgend welche Verbindungen, bei den verschiedenen Naturvölkern in gleicher Form auftreten, nämlich die, deren Dasein an bestimmte Techniken geknüpft sind, besonders an die der Urhandwerke der Menschheit, Weberei, Töpferei. Dieses vergleichende Studium der Ornamentik der Naturvölker führt nicht bloss zum Studium der wichtigsten Probleme der Kunst-Physiologie hin, es ist auch von unmittelbarer grosser Bedeutung für die Kenntniss der Anfänge der Kunst historischer Völker. Es muss endlich die Einflusstheorie, welche kaum mehr ein Motiv germanischer Stammesornamentik oder irischer Ornamentik unangetastet liess, in ihre Grenzen zurückweisen, und muss auf diese Weise auch wieder das Verständniss für die Urlaute künstlerischen Empfindens auch der historischen Völker schärfen. Gerade in dieser Beziehung sind die Ausführungen des Verfassers über den Mäander besonders lehrreich; sehr interessant, aber doch vielleicht noch zu prüfen ist die Ansicht des Verfassers, dass eine Reihe von freicurvigen Ornamenten auf die Form des Hakenkreuzes zurückführe. Der Verfasser stellt eine Arbeit über »Ornamentale Urmotive« in Aussicht; wir sehen ihr mit Freude entgegen, denn sie wird sicher geeignet sein, manchen Irrthum über die Ursprünge der Ornamentik historischer Völker zu beseitigen.

Sybel, L. v.: Wie die Griechen ihre Kunst erwarben. Akademische Kaisergeburtstagsrede. Marburg, M. G. Elwert'scher Verlag, 1892.

Die Quellen des Wachsthums griechischer Kunst legt hier der Verfasser bloss; was die Griechen aus der Fremde nahmen, wie sie es umbildeten, was sie aus Eigenem gaben, das schildert der Redner in grossen Zügen an der Entwicklung der Vasenmalerei. So kam ein Meisterstück wissenschaftlicher Beredtsamkeit zu stande: grosse Gesichtspunkte in verständlicher Fassung, und ausgezeichnete Belehrung über ein abgeschlossenes Gebiet. Der pietätvollen Erinnerung an Springer in der Anmerkung zu Seite 6 sei besonders gedacht.

Wintterlin, A.: Der Stuttgarter Kaufmann Gottlob Heinrich Rapp. (Separat-Abdruck aus d. Württemb. Vierteljahrsh. f. Landesgesch., N. F., 1.)

Wintterlin, dem die württembergische Kunstgeschichte schon so viel verdankt, gibt hier das liebevoll gezeichnete Lebensbild eines Mannes, der als Freund Schillers seine Stellung in der Litteraturgeschichte besitzt, durch Neigung und Verhältnisse aber eine noch viel grössere Bedeutung für die Kunstgeschichte gewonnen hat. Mit einem besonders feinsinnigen Auge begabt, von Jugend an künstlerischen Neigungen huldigend, ohne die Berufsarbeit zu vernachlässigen, im Besitze seltener Harmonie von Phantasie und praktischem Verstand, hat er theoretisch und praktisch die Kunst in glücklichster Weise gefördert. Sein Einfluss auf die künstlerische Thätigkeit seines Schwagers Dannecker war vom ersten Tage der Bekanntschaft bis zu seinem (Rapp's) Tod gleich gross; seine Tochter Mathilde wurde die Gattin des Sulpiz Boisserée. Im Verein mit Cotta hat Rapp künstlerische Unternehmungen in's Leben gerufen, die — mögen sie bald in's Stocken gerathen sein — doch die beste Absicht zeigten, so die Gründung eines lithographischen Instituts, den Verlag der als Denkmälerwerk gedachten Geschichte der Malerei in Italien von den Brüdern Riepenhausen; ebenso betheiligte sich Rapp — mindestens mit Rath und That — an der Gründung des Cotta'schen Morgenblattes mit dem von L. Schorn redigirten Kunstblatt, für welches Rapp einer der eifrigsten Mitarbeiter war. Für die Gründung einer württembergischen Kunstschule hat Rapp lange und schliesslich auch mit Erfolg gewirkt (1829 als Nebenzweig einer Real- und Gewerbeschule errichtet), und vor allem auf sein Verdienst geht auch die Gründung des württembergischen Kunstvereins zurück (1827). Es braucht kaum gesagt zu werden, dass Wintterlin's Lebensabriss Rapp's auf die besten Quellen zurückgeht und dass darin eine Fülle interessanter Mittheilungen aus den Briefen des hervorragenden Zeitgenossen, mit welchem Rapp in Beziehung stand, zum erstenmale vorgelegt wird.

Auf Seite 259 l. B. des Repertoriums wurde auf die von Hanthaler und Schnerich veröffentlichte Steinhauser'sche Beschreibung des alten Salzburger Doms hingewiesen, aber der Mangel eines kunstgeschichtlichen Commentars dazu bedauert; dieser liegt nun vor in A. Schnerich's Beiträgen zur Baugeschichte im Sprengel der Salzburger Metropole, die in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Kunst und historische Denkmale, N. F., Bd. XVII. erschienen sind. Auf Schritt und Tritt folgt die Erläuterung der Beschreibung; was an litterarischen und bildlichen Quellen vorhanden, wird herangezogen und mit Scharfsinn verwendet. Das ganze Forschungsergebniss liegt dann vor in der Reconstruction des Grundrisses, Querschnittes und Längenschnittes des alten Doms.

Lübke, W.: Die Abteikirche Schwarzach (Separat-Abdruck aus der Festschrift der technischen Hochschule zu Karlsruhe zum 40jährigen Regierungsjubiläum Sr. K. H. des Grossherzogs Friedrich von Baden). Karlsruhe, 1892. Eine baugeschichtliche Monographie, für die wir Lübke zu grossem Dank verpflichtet sind. Lübke weist zunächst darauf hin, wie die alte Eisenlohr'sche Publication,

welche die Barock-Decke der Kirche durch einen offenen Dachstuhl nach Muster gewisser altchristlicher Basiliken ergänzte, immer noch deren Schilderung in den Handbüchern bestimmt. Die Bauzeit des Kirchengebäudes bestimmt Lübke, wohl mit völliger Sicherheit, auf die Abtregierung Burkhard's (1209—1229), während der Vierungsthurm mit seinen gothischen Schallfenstern dem Ende des 13. Jahrhunderts angehört. Die Ausstattung des Innern, sammt der stuckirten Decke gehören der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Die kunstgeschichtliche Stellung der Kirche bestimmt Lübke mit den treffenden Worten: »Schwarzach steht offenbar kunstgeschichtlich zwischen den beiden Gruppen der schwäbischen und der elsässischen Bauschule. Die flachgedeckte Säulenbasilika ist ein schwäbisch-alamannisches Motiv, das sich noch jetzt in zahlreichen Beispielen erhalten hat. Die Anordnung der östlichen Theile, die Nebenchöre sammt Kreuzschiff deuten auf Hirsau, aber die vollständige Ausbildung des Schemas mit fünf Apsiden zeigt bei Schwarzach jene consequenteste Ausbildung dieser Form, wie wir sie in Süddeutschland nur noch in Ellwangen finden. An die Schule des Elsass erinnert aber vor allem der Thurm auf der Vierung. . . . .« Ein Grundriss und sechs Lichtdruck-Tafeln erläutern den gediegenen Text, der für Lübke's unermüdliche Forscherarbeit und sein künstlerisch feinsinniges Urtheil ein neues schönes Zeugniss ablegt.

Müntz, E.: Plans et Monuments de Rome Antique. Nouvelles Recherches (Extrait des Mélanges G. B. De Rossi). Rome, 1892.

Es sind dies Nachträge, welche uns der rastlose Forscher zu seinem Buche Les Antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècles gibt. Zunächst veröffentlicht der Verfasser ein bei Gelegenheit der Ueberführung des Sarkophags der Costanza nach der Piazza S. Marco abgefasstes und an Ghismondo Malatesta gerichtetes Gedicht, welches bei dieser Gelegenheit die wichtigsten antiken Denkmäler des damaligen (1467) Roms aufzählt. Dann bespricht der Verfasser die von Thode für die Frankfurter Galerie erworbenen Truhenbilder (in Bronzefarbe mit Gold gehöht) mit den Geschichten des Mucius Scävola und Horatius Cocles; er weist nach, dass den Hintergrund des ersten Bildes eine Ansicht Roms, wenn auch etwas willkürlich orientirt, bildet; dieser Plan Roms weicht von denen ab, welche de Rossi, Gregorovius, Lippmann, Stevenson veröffentlicht haben, aber nähert sich am meisten jenem von Mantua. Die Autorschaft Filippo Lippi's bestreitet der Verfasser — wie mir dünkt, mit guten Gründen. — Es folgt dann die Besprechung einer Veröffentlichung zweier Pläne Roms im Escurial Codex, auf den Justi zuerst hingewiesen hatte. Sie sind, wie die übrigen Blätter dieser Studiensammlung eines Architekten, vom Ende des 15. Jahrhunderts (einmal das Datum 1491). Am Schluss theilt der Verfasser aus dem Spoglio Strozziano einige Briefe mit, welche über Ankäufe von Antiken in Rom für einen nicht genannten Liebhaber im Jahre 1641 handeln.

Die eben erschienene Abhandlung Berthier's über die Thuren von Santa Sabina haben den Archivar von Hildesheim, A. Bertram, zu einer kleinen Schrift angeregt: Die Thüren von St. Sabina in Rom, das Vorbild

der Bernwards-Thüren (Hildesheim, Kornacker). Klammert man sich nicht zu eng an das Wort »Vorbild«, namentlich nicht in künstlerischem Sinne, sondern nur in Bezug auf Wahl des Stoffes und die Grundgedanken der Anordnung, so wird man dem Gedankengang des Verfassers zustimmen dürfen. Es ist sehr einleuchtend, dass Bernward, der mit so viel Verständniss und Eifer das altchristliche Rom besah, auch den Thüren von St. Sabina volle Aufmerksamkeit zuwandte, zumal, worauf der Verfasser aufmerksam macht, Bernward im kaiserlichen Palatium wohnte, das sich wieder in allernächster Nähe der Kirche St. Sabina befand. So mag er sich hier den Grundgedanken für die Ausstattung seiner Thüre geholt haben. Die typologische Anordnung, die sich in den Darstellungen der Thüren von St. Sabina ankündigt, gibt dabei allerdings keinen Fingerzeig ab, denn die war Bernward schon vertrauter, als dem Künstler der Thüren von St. Sabina. Sie hatte sich, wie besonders für Mosaiken bestimmte altchristliche Tituli beweisen, schnell entwickelt, und war dann jenseits der Alpen bald populär geworden; man braucht nur an den Bilderschmuck der Palastcapelle in Ingelheim zu denken.

Engelhard, R.: Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens. (Osterprogramm des Gymnasiums zu Duderstadt, 1891.)

Auf die Abhandlung dieses Programms: Die Goslarer Rathhausgemälde stammen nicht von Wolgemut — wurde an dieser Stelle schon hingewiesen, die wichtigen Ergebnisse derselben mitgetheilt (Repertorium XIV, S. 261 ff.); aber auch für die übrigen hier mitgetheilten Abhandlungen ist die Geschichte der deutschen Malerei dem Verfasser zu grossem Dank verpflichtet. Zunächst untersucht der Verfasser noch einmal das Verhältniss des Frater Henricus von Duderstadt zu dem grossen aus dem Barfüsserkloster in Göttingen herstammenden Altarwerk von 1424 in der Cumberland-Galerie. Der Verfasser schliesst, dass der Mönch, welcher neben dem Guardian am Fusse des Kreuzes abgebildet, da er nicht Stifter sein kann, nur der Maler des Bildes gewesen sein könne. Dass auf dem Schriftband das hoc opus fecit fehlt, käme nicht in Betracht, da jeder andere Grund für die Anbringung des Bildnisses des einfachen Frater Henricus neben dem Guardian's fehle. Ich möchte diesem Schluss nicht mathematische Sicherheit zugestehen, doch dünkt er mir alle Wahrscheinlichkeit für sich zu haben. Der Verfasser erweitert dann das Werk des Heinrich von Duderstadt, indem er ihm noch auf Grund überzeugender stilkritischer Beweisführung zwei kleinere Gemälde im Provincial-Museum in Hannover zuweist. Dann bespricht er ein laut Inschrift dem Hans von Geismar zugehöriges Altarwerk vom Jahre 1499, das sich in der Albanikirche in Göttingen befand; jetzt besitzt die Flügelmalereien Baron von Arnswaldt in Schönlage, Theile der Schnitzereien des Schreins Professor Oesterley zu Hannover. Der dritte Beitrag gibt dann die kritische Revision des Actenmaterials über Hans Rap-hon und dessen Familie. Der Verfasser schliesst sich dabei an die Grotefendt'schen Ergebnisse an, wornach Hans Rap-hon Laie gewesen und nicht aus Eimbeck, sondern aus Northeim gestammt hätte — doch hebt er entschieden hervor, dass es sich dabei eben nicht um

gesicherte geschichtliche Thatsachen, sondern um hypothetische Ergebnisse handle. Gesichert bleibt eben nur, dass die Thätigkeit des Malers Hans Raphon in die durch seine Werke bestimmte Zeit von 1499—1509 fällt. Darauf stellt der Verfasser das Werk zusammen. Das unter Nr. 3 genannte von Joh. Mentzen gestiftete kleine Triptychon von 1503 schliesse ich aus dem Werk Rap-hons aus, trotz der gleichen Grösse und gleichen Anordnung mit Nr. 4, das mindestens den Charakter eines Rap-hon'schen Werkstattbildes besitzt. Der klein gemusterte Goldgrund, die kurzen Verhältnisse der Figuren, die derbe Charakteristik, die rohe Färbung haben nichts mit Rap-hon zu thun. Nr. 5 dagegen wird trotz Verwahrlosung, besonders der äusseren Flügelmalereien, vom Verfasser richtig als ganz charakteristisches Werk Rap-hons erkannt. Das grosse Triptychon von 1506 im Museum in Braunschweig ist jetzt wohl allgemein als Werk Rap-hon's aufgegeben. Ich glaube, dass die Buchstaben der Hausmarke, unter welchen das R besonders hervortritt, während l b bei flüchtiger Lesung leicht als H erscheinen konnten, zu solcher Bezeichnung führte. Durch diese drei Buchstaben schlingt sich dann noch quer ein L. In jedem Falle besitzen wir in den vorliegenden Abhandlungen treffliche Beiträge zur niedersächsischen Kunstgeschichte; möge der Verfasser dabei nicht stehen bleiben — ein Gang allein durch die Cumberland-Galerie in Hannover zeigt, wie viel dankbare Arbeit auf dem vom Verfasser betretenen Gebiet noch zu leisten ist.

W. v. Seidlitz: Raphael's Jugendwerke. Zugleich eine Antwort an Herrn D. W. Koopmann. München, Verlagsanstalt für Kunst-Wissenschaft, 1891.

Im XIV. Band des Repertoriums hat Seidlitz, anknüpfend an Koopmann's Raphael-Studien, den Bildungs- und Entwicklungsgang des jugendlichen Raphael, wie er aus den Zeichnungen und Gemälden herauszulesen sei, darzustellen gesucht. In seinen Ergebnissen kam dabei der Verfasser Passavant näher als Koopmann. Darauf folgte die scharfe Entgegnung Koopmann's (Raphael's erste Arbeiten. Marburg, Elwert), die Seidlitz bestimmte, seinen Repertorium-Artikel zu erweitern, in einzelnen Theilen eingehender zu begründen. So wurde die Schrift, da Seidlitz jeder persönlichen Polemik sich fernhält, zu einer geschlossenen Darstellung von Raphael's Jugendentwicklung. Die Ergebnisse der Untersuchung stimmen mit jenen überein, welche Seidlitz in registrirender Form in jenem Repertorium-Artikel mitgetheilt hat.

Hofstede de Groot, C. arbeitet an einer Monographie über »Arnold Houbraken in seiner Bedeutung für die holländische Kunstgeschichte«. Der grössere Abschnitt des ersten Theils, welcher die allgemeine Charakteristik der litterarischen Quellen Houbraken's zu ihrem Gegenstande hat, erschien bereits, und zwar als Leipziger Doctordissertation. Sobald die Arbeit vollendet vorliegen wird, soll hier eingehend darüber gehandelt werden; wie wichtig eine solche in's Einzelne gehende Quellenuntersuchung ist, darüber braucht kein Wort verloren zu werden, kann doch erst durch sie festgestellt werden, wie weit im Ganzen und wie weit in den einzelnen Capiteln der betreffende Autor Zutrauen geniessen darf. Auch Vasari harrt

noch einer solchen Untersuchung, so viel Material auch schon zur Lösung einer solchen Aufgabe beigeschafft wurde. Bei Houbraken, wie bei Vasari hat sich der Mangel einer solchen Untersuchung schon genugsam fühlbar gemacht.

Die »Mittheilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler« publiciren als VIII. Beitrag (1892) in trefflichem Lichtdruck eine lavirte Federzeichnung, datirt 1522, im Besitze von Sir Charles Robinson in London. Der Verfasser des begleitenden Textes, Dr. Alfred Schmid, eignet sie Hans Holbein d. J. zu; ohne Kenntniss des Originals wage ich nicht, vorbehaltslos dieser Zuweisung zuzustimmen, doch gerne gestehe ich, dass sie mir alle Wahrscheinlichkeit für sich zu haben scheint. Eine Wiederholung dieser Federzeichnung in der Albertina hat Alwin Schultz als Illustration einer Trinkstube zu Seite 55 seines Buches »Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert« als Werk des Hans Burgkmair veröffentlicht; sie lässt sich aber unvergleichlich besser in dem Werke Holbein's d. J. unterbringen — auch die Technik findet in gesicherten Holbein'schen Blättern schlagende Analogien. Sollte sich diese Zuweisung bewähren, so würde sie, wie Schmid ausführt, allerdings ein willkommener Behelf sein, eine Reihe undatirter Zeichnungen Holbein's zeitlich festlegen zu können. Von Dr. Alfred Schmid erschien auch als Habilitationsschrift der erste Theil einer Arbeit Hans Holbein's d. J. Entwicklung in den Jahren 1515—1526. Er bespricht Holbein's früheste Gemälde (Basel 1892). Sobald die Arbeit fertig vorliegt, wird darauf zurückzukommen sein.

Valentin, V.: Alfred Rethel. Eine Charakteristik. Berlin, Felber 1892.

Eine warmherzige Charakteristik Rethel's, eines Künstlers, dem ja die Gegenwart überhaupt gerechter geworden ist, als die eigene Zeit. Aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, war er doch ein männlicher Protest gegen das Weibische, Weiche, Unwahre derselben. Der Romantik setzt er Geschichte entgegen, dem Leiden Leidenschaft — sein reifstes Werk, die Entwürfe zu den Aachener Kaiserfresken enthüllen am besten seine Absicht und sein Können. Mit Feinsinn folgt der Verfasser allen Absichten des Künstlers — dass es an ästhetischen Winken allgemeiner Art nicht fehlt, ist bei V. Valentin's Art und Anlage selbstverständlich.

Schölermann, W.: Freilicht! Eine Plein-air-Studie. Düsseldorf, Bagel.

Der Verfasser ist ein Maler; nur dünkt mir, dass er seine Kunstanschauung zu wenig klar und folgerichtig dargelegt hat; das Buch »Rembrandt als Erzieher«, dessen Einfluss sich auch in dem zerhackten Stil kund gibt, scheint auch an jenem Fehler die Schuld zu tragen. Trotz aller Gedankensprünge geht aber aus Allem klar hervor, dass der Verfasser auf Plein-air, Impressionismus und Naturalismus, »die drei ungerathenen Söhne des Realismus«, schlecht zu sprechen ist. Dies Verwandtschaftsverhältniss dünkt mir nicht so ganz legitim und auch nicht so ganz klar; dem Verfasser auf seinen Wegen zustimmend folgen vermag ich nicht, jede Seite seiner Schrift reizt zu ärgerlichem Widerspruch. Eins aber ward mir wieder klar: wenn Gott die Künstler strafen will, so schickt er ihnen einen Berufsgenossen als Kritiker.

Pereira-Arnstein, A. v.: Erleben wir noch eine Renaissance in der Malerei? Die Temperatechnik der Meister der Renaissance und deren Anwendung zum Zwecke der Herstellung von dauerhaften Gemälden nach ihrer Malweise. Stuttgart, Selbstverlag, 1891.

Der Verfasser bricht für das Temperaverfahren eine Lanze; durch Studium alter Bilder und alter Malerrecepte glaubt er alle Werkstattgeheimnisse jener alten Meister entdeckt zu haben, und deren Farben und Bindemittel und Firnisse herstellen zu können. Die reine Oelmalerei möchte er ganz beseitigt wissen, mit Temperafarben soll fertig gemalt und das Bild dann durch Firniss in ein Harzgemälde umgewandelt werden. Die schnelle Zerstörbarkeit moderner Bilder bestimmt den Verfasser vor Allem zur Anpreisung seiner Malmittel. Ein Urtheil darüber werden nur Maler und Chemiker zu fällen im Stande sein; wie der Verfasser mittheilt, sind Versuche mit seinem Malverfahren von hervorragenden deutschen und französischen Malern gemacht worden. Der Historiker bedauert, dass der Verfasser die Quellen, aus welchen er seine Recepte schöpfe, nicht etwas genauer bezeichnete.

Grosse, H.: Bibelbilder und Bilderbibeln. (Pädagogische Warte, I. [1892], Nr. 14—18.)

Die Absicht des Verfassers war, das biblische Bildermaterial für pädagogische Zwecke von Schule und Haus zu sichten. Er berührt desshalb auch nur ganz kurz die ältere Bibelillustration, um sich gleich der eingehenden Besprechung von Bibelbildern und Bilderbibeln der letzten Jahrzehnte zuzuwenden. Im Ganzen hat dabei der Verfasser einen guten kritischen Blick nicht bloss für das pädagogisch Zweckmässige, sondern auch für das Künstlerische bewiesen. Wenn er, abgesehen von den grossen Meistern biblischer Malerei der vergangenen Kunstepochen, unserem Overbeck, Führich, Schnorr, Richter und Pfannschmidt zur Seite stellt, so stimmt man ihm ebenso bei, wie man sein absprechendes Urtheil über die Bibelillustration des genialen Doré völlig berechtigt findet; als Illustrator des Don Quichote war Doré ausgezeichnet, als Illustrator Dante's spielte er schon eine böse Rolle, und als Illustrator der Bibel eine unmögliche. Ueber Heinrich Hofmann werden wohl Viele kühler urtheilen als der Verfasser, aber gewiss viel kühler über Plockhorst; B. Plockhorst's biblische Bilder sind keine Geistesnahrung für Schule und Haus, sie fälschen die Erhabenheit, Grösse und Markigkeit der biblischen Gestalten — Christus voran — falls man nicht Geschniegeltheit und Geziertheit mit Idealität verwechselt. Etwas schärfer hätte auch das Urtheil sein können über jene unter pädagogischem Beistand ad hoc entstandenen biblischen Darstellungen für Schulschmuck und Unterrichtszwecke; in der Regel befriedigen solche Arbeiten — Schöpfungen darf man sie nicht nennen — zwar den Pädagogen, aber nicht den Kunstfreund. Und vor den landläufigen Oeldruckbildern, welche den Farbensinn abstumpfen statt zu wecken, ist erst recht zu warnen. Doch im Ganzen, wie gesagt, verräth der Verfasser ein gutes Urtheil und seine kritische Uebersicht wird den Kreisen, auf welche sie berechnet ist, willkommen sein.

Verzeichniss von Besprechungen.

Adamy, R. Die fränkische Thorhalle u. Klosterkirche zu Lorsch. (β: Lit. Centralblatt, 41.)

Allemagne, H. R. Histoire du Luminaire. (American Journal of Archæology, VII, 1. 2.)

Anomia, aus der. (American Journ. of Archæology, VII, 3. — Neue philolog. Rundschau, 24.)

Archivio storico dell' arte. (B. de M., X.: Revue de l'art chrétien, III, 1.)

Baes, J. Tours de la Belgique. (Kunstchronik, N. F., III, 3.)

Bapst, G. Essai sur l'histoire des Panoramas. (J. G.: Revue de l'art français, 1891. 12.)

Benndorf, O. u. G. *Niemann*. Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa. (F. Koepp: Deutsche Litteraturztg., 1.)

Bericht, amtlicher, über die kgl. Kunstakademie in Leipzig, 1890. (J. F.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 10.)

Bertolotti. Figuli, fonditori e scultori. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, II, 5.)

Beschreibung der antiken Skulpturen. Königl. Museen—Berlin, 1891. (T. S.: Lit. Centralbl., 5.)

Bie, O. Kampfgruppe. (Talfourd Ely: Academy, 1891. Nr. 998.)

Blanchet, J. A. Étude sur les figurines en terre cuite de la Gaule romaine. (R. Cagnat: Revue archéologique, 1891, nov.)

Bode, W. Die italienische Plastik. (H. Weizsäcker: Deutsche Litteraturztg., 6. — N. B.: Archivio storico dell' arte, IV, 6.)

Boetticher, F. Malerwerke des XIX. Jahrhunderts. (H. A. Lier: Kunstchronik, N. F., III, 11.)

Bonner Studien, R. Kekulé gewidmet. (E. Reisch: Berl. phil. Wschr., XI, 50. 51.)

Briefwechsel zwisch. Moriz v. Schwind u. Eduard Mörike. Mitgetheilt v. J. Bächtold. (Donop: Deutsche Litteratztg., 7.)

Brockhaus, H. Die Kunst in den Athos-Klöstern. (C. R. G.: Lit. Centralbl., 13.)

Brunn-Arndt-Bruckmann. Griechische u. römische Porträts. (R. Förster: Deutsche Litteraturztg., 10.)

Brunn-Bruckmann, Denkmäler. (Reber: Beil. z. Allg. Ztg., 30.)

Burckhardt, D. Dürers Aufenthalt in Basel. (F. Lippmann: Kunstgesch. Gesellsch. Berlin, 1892. Sitzungsber. 4. — M. F.: National-Zeitung, Nr. 263.)

Chatalapiera. Scultori veneziani. (Caffi: Nuovo Archivio Veneto, II, 1.)

Clemen, P. Die Porträtvorstellungen Karl's des Grossen. (H. J.: Lit. Centralbl., 52.)

— Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. I. (Fs.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 12.)

Cohausen, A. Alterthümer im Rheinlande. (G. Wolff: Berl. philol. Wochenschr., XI, 42.)

Collection Spitzer. (Mély, F.: Revue de l'art chrétien, III, 1.)

Corroyer, E. L'Architecture gothique. (L. C.: Revue de l'art chrétien, III, 2.)

Curtius, E. Stadtgeschichte von Athen. (E. Sellers: The classical Review, V, 10. — G. Hirschfeld: Deutsche Rundschau, Febr. — Lit. Centralbl., 51.)

Dannenberg, H. Grundzüge d. Münzkde. (Bardt: Archiv f. Bracteatenkunde, II. 4.)

Dartein, F. Architecture lombarde. (G. Carotti: Archivio storico Lombardo, XIX, 1.)

Deshaisnes. Les oeuvres des maîtres de l'école flamande. (J. H.: Revue de l'art chrétien, III, 2.)

Dobson, A. William Hogarth. (Claude Phillips: Portfolio, Jan.)

Duhn, F. et E. *Ferrero*. Le monete galliche. (H. de la Tour: Revue numismatique, 1er trim. 1892.)

Duhn, F. u. L. *Jacobi.* Der griechische Tempel in Pompeji. (T. S.: Lit. Centralblatt, 12.)
Engel, A. u. R. *Serrure.* Traité de numismatique du moyen-âge. (H. D.: Zeitsch. f. Numismat., XVIII, 1.)
Essenwein, A. Pfarrkirche z. h. Gereon in Cöln. (Schnütgen: Ztschr. f. christl. Kunst, IV, 9.)
Ex Libris. Zeitschrift für Bücherzeichen. (A. P.: Kunstchronik, N. F., III, 12. — R.: Lit. Centralblatt, 53.)
Farcy, L. La broderie du XI[e] siècle. (American Journ. of Archæology, VII, 1. 2. — S.: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 1.)
Ficker, J. Die altchristlichen Bildwerke im Lateran. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturztg., 47.)
Firmenich-Richartz, E. Bartholomäus Bruyn. (H. Weizsäcker: Deutsche Litteraturztg., 51.)
Foresio Gaetano, P. Le monete delle zecche di Salerno. (A. G. Sambon: Rivista ital. di numismat., V, 1.)
Friedländer, M. Albrecht Altdorfer. (H. Weizsäcker: Deutsche Litteraturztg., 51.)
Frimmel, T. Kleine Galeriestudien. (K. Woermann: Kunstchronik, N. F., III. 15.)
Frizzoni, G. L'arte italiana del Rinascimento. (H. Geymüller: Chronique des arts, 2.)
Fumagalli, C. et L. *Beltrami.* La cappella detta della Regina Theodolinda. (E. Müntz: Chronique des arts, 34.)
Fumagalli, C., D. *Sant'Ambrogio,* L. *Beltrami.* Reminiscenze di storia e d'arte nel suburbio e nella città di Milano. (N. B.: Archivio storico dell' arte, IV, 6.)
Fumi, L. Il duomo di Orvieto. (E. Müntz: Chronique des arts, 34.)
Girard, P. La peinture antique. (L. C.: Revue de l'art chrétien, III, 2.)
Gottlieb, T. Mittelalterliche Bibliotheken. (R. Beer: Berl. philol. Wochenschr., XI, 40. 41.)
Grimm, H. Aus den letzten fünf Jahren. (A. Heusler: Deutsche Litteraturztg., 51.)
Gurlitt, C. Andreas Schlüter. (Orth: Deutsche Litteraturztg., 49. — Portig: Blätter f. lit. Unterh., 36.)
Havard, H. Les Arts de l'ameublement. (Emile Molinier: L'Art, 1891. p. 282 ff.)
Hein, A. R. Mäander, Kreuze, Hakenkreuze in Amerika. (E. Seler: Deutsche Litteraturztg., 12. — M. Bartels: Zeitschrift f. Ethnologie, XXIII, 5.)
Heiss, A. Les médailleurs de la Renaissance. (Cam. P.: Revue Belge de Numismat., 1891, p. 583 fg.)
Helbig, J. Sculpture et les arts plastiques au pays de Liège. (H. Stein: Revue critique, 1892, 9.)
Helbig, W. Führer durch die Antikensammlungen in Rom. (Grenzboten, 52. — T. S.: Lit. Centralbl., 10.)
Henke, W. Vorträge über Plastik. (J. L.: Kunstchronik, N. F., III, 17. — Nossig, A.: Allgem. Kunstchronik, 1.)
Herkomer, H. Etching and mezzotint engraving. (Lippmann, Fr.: Kunstgesch. Gesellsch. Berlin, 1892. Sitzungsber. 4.)
Herrmanowski, P. Die deutsche Götterlehre und ihre Verwerthung in Kunst u. Dichtung. (—gk.: Lit. Centralbl., 51.)
Hirth, G. Aufgaben der Kunstphysiologie. (E. Brücke: Allg. Ztg. 274 Beil.)
Hochegger, R. Entstehung der Blockbücher. (O. Meyer: Deutsche Litteraturzeitung, 47.)
Hoffmann, O. A. Herm-Apollo Stroganoff. (R. Weisshäupl: Zeitschr. f. d. österr. Gymnas., XLII, 10.)
Hofstede de Groot, C. Arnold Houbraken. (Kämmerer: Kunstgesch. Gesellschaft. Berlin. Sitzungsber. 1892, II.)
Houcke, A. H. L. Éléments de l'histoire de l'architecture. (L. C.: Revue de l'art chrétien, III. 2.)
Kawerau, W. Kunstgeschichtliche Skizzen. (Lit. Centralbl., 5.)
Kekulé, R. Bronzestatue d. sog. Idolino. (American Journ. of Archæology, VII, 3.)
Klein, W. Vasen mit Lieblingsinschriften. (F. Studniczka: Deutsche Litteraturzeitung, 43.)
Knoll, E. Studien zur ältesten Kunst in Griechenland. (Boehlau: Berl. phil. Wochenschr., XII. 4.)
Kondakoff, N. Histoire de l'art Byzantin. (A. Melani: Rivista stor. italiana, IX, 1. — F. de Mély: Revue de l'art chrétien, II, 5.)
Laban, F. Gemüthsausdruck des Antinous. (A. M.: American Journ. of Archæology, VII, 1. 2. — J. Dernjac: Kunstchronik, N. F., III, 7. — T. S.: Lit. Centralbl. 41. — W.: Allg. Ztg. Beil. Nr. 6. — Weizsäcker: Wochenschrift f. class. Philol., VIII, 41.)
Lange, C. Der Papstesel. (R. Stiasny: Chronik f. vervielfält. Kunst, IV, 10.)
Lasteyrie, R. Saint-Martin de Tours. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, III, 2.)
Lastig, G. Markenrecht u. Zeichenregister. (M. R.: Kunstchronik, N. F., III, 8.)
Lautner, M. Wer ist Rembrandt? (Bode, W.: Sitzungsber. d. Kunstgesch. Ge-

sellschaft Berlin, 1891, V. — Bredius, A.: Chronique des arts, 1891, 31. — H. J.: Lit. Centralbl., 6. — W. Bode: Deutsche Litteraturztg., 41.)

Leclercq, E. Philosophie de l'enseignement des Beaux-Arts. (L. C.: Revue de l'art chrétien, III, 1.)

Lecoy de la Marche, A. La Peinture réligieuse. (Adolphe Piat: L'Art, 1 mars.)

Lepsius, G. R. Griechische Marmorstudien. (T. S.: Lit. Centralbl., 49.)

Linton, J. W. The masters of wood-engraving. (v. Loga: Kunstgesch. Gesellsch. Berlin, Sitzungsber. 1891, VIII.)

Locella, G. Zwanzig Handzeichnungen zu Dante. (C. L.: Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 2.)

Lützow, C. Geschichte des deutschen Kupferstiches. (R—r.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 10.)

Lutsch, H. Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Liegnitz. (E. W.: Lit. Centralbl., 41. — F. X. Kraus: Deutsche Litteraturztg., 2.)

Melani, A. Svaghi artistici femminili. (G. Carotti: Rivista storica italiana, IX, 1.)

Middleton, J. H. The engraved gems of classical times. (O. Rossbach: Deutsche Litteraturztg., 5.)

Molinier. L'Émaillerie. (B. de M., X.: Revue de l'art chrétien, III, 1.)

Müntz, E. Histoire de l'art pendant la Renaissance. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, II, 5.)

Neumann, W. A. Reliquienschatz des Haus. Braunschweig-Lüneburg. (American Journ. of Archæology, VII, 1. 2.)

Neuwirth, J. Peter Parler von Gmünd. (H. J.: Lit. Centralbl., 9. — R. Dohme: Deutsche Litteraturztg., 40.)

Reinach, S. Chroniques d'Orient. (A. Furtwängler: Berl. phil. Wochenschr. XII, 13. — Ad. M—s.: Lit. Centralbl., 49. — W. R. Paton: Academy, 1019.)

— Philippe le Bas: Voyage archéol. en Grèce; Peintures de vases antiques recueillies p. Millin et Millingen. (P. Herrmann: Deutsche Litteraturztg., 13.)

Rivoli, duc de. Bibliographie des Livres à figures vénitiens. (Charles Ephrussi: Gaz. des Beaux-Arts, mars.)

Robert, C. Pasiphaesarkophag. (Michaelis, A.: Deutsche Litteraturztg., 45.)

Rosenberg, M. Silberschatz im Schlosse zu Weimar. (B.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 12.)

Salomon, G. Vielfarbige u. weisse Marmorsculptur. (T. S.: Lit. Centralbl., 1.)

Scherer, C. Technik und Geschichte der Intarsia. (H—e.: Mitth. d. k. k. Oest. Mus., N. F., VII, 2.)

Schider, F. Plastisch-anatomische Studien. (W. HJS.: Kunstchronik, N. F., III, 11.)

Schlie, F. Gemälde niederl. Meister der Galerie Weber. (Woermann, Carl: Graph. Künste, XIV, p. 29 ff.)

Schliemann, H. Bericht über die Ausgrabungen in Troja. (Ed. M . . . r.: Lit. Centralbl., 8.) — Selbstbiographie. (Chr. B.: Berl. phil. Wschr., XII, 10. — F. Duhn: Deutsche Litteraturztg., 8.)

Schliepmann, H. Betrachtungen über Baukunst. (Orth: Deutsche Litteratur-Ztg., 40.)

Schmarsow, A. Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. (C. Gurlitt: Gegenwart, 51. — C. Lange: Grenzboten, 49. — Dehio: Götting. gel. Anz., 1. — P. Schumann: Kunstwart, V, 8.)

Schönherr, D. Grabmal d. Kaisers Maximilian I. zu Innsbruck. (Donop: Deutsche Litteraturztg., 52.)

Schreiber, T. Hellenistische Reliefbilder. (Ad. M.: Lit. Centralbl, 3.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur etc. (Fr. Lippmann: Kunstgesch. Gesellsch. Berlin. Sitzungsber. 1891, VII. — P. K.: Archivio storico dell' arte, V, 1. — W. Schmidt: Kunstchronik, N. F., III, 16.)

Schuchhardt. Schliemann's Excavations. (Athenæum, 3352.)

Schultz, W. Die Harmonie der Baukunst. (T. S.: Lit. Centralbl., 44.)

Schumacher, K. Beschreibung d. Sammlg. ant. Bronzen in Karlsruhe. (Boehlau: Berl. phil. Wochenschr., XI, 45. — T. S.: Lit. Centralbl., 46.)

Sédille, P. L'Architecture moderne en Angleterre. (L. C.: Revue de l'art chrétien, III, 2.)

Seidlitz, W. Raphaels Jugendwerke. (W. Oettingen: Deutsche Litteraturztg., 3.)

Sittl, C. Gebärden der Griechen u. Römer. (Lit. Centralbl., 8. — R. Förster: Deutsche Litteraturztg., 51. — F. Deneken: Berl. philol. Wochenschr., XII, 12. 13.)

— Würzburger Antiken. (Fritz Baumgarten: Berl. philol. Wochenschrift, XI, 41.)

Springer, A. Albrecht Dürer. (Ch.: Mittheilungen d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 3. — T. W.: Chronique des arts, 5 fg. — W. Seidlitz: Deutsche Litteraturztg., 9. — H. Janitschek: Nation, IX, 14. — Lange: Grenzboten.)

Ströhl, H. G. Wappen der Buchgewerbe. (M—t.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 11.)

Strzygowski, J. Byzantinische Denkmäler. Das Etschmiadzin-Evangeliar. I. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturztg., 11. — J. J. Tikkanen: Archivio storico dell' arte, IV, 5.)

Thode, H. Die Malerschule von Nürnberg. (Wyzewa, T.: Gaz. des Beaux-Arts, déc. — J. Helbig: Revue de l'art chrétien, II, 5.)

Tikkanen. Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig. (Dobbert: Kunstgesch. Gesellsch. Berl., Sitzungsber. 1891, VII.)

Trautmann, O. Lehre vom Schönen. (—ss—: Lit. Centralbl., 45.)

Uebersicht der Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. (R—r.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 11.)

Vallier, G. Sigillographie de l'Ordre des Chartreux. (C. Brambilla: Rivista italiana di numismatica, V, I.)

Venturi, A. La Regia Galleria Pitti in Firenze. (E. A.: Archivio storico dell' arte, IV, 6.)

Verzeichniss, beschreibendes, d. Gemälde d. Kgl. Museen zu Berlin. (E. A: Archivio storico dell' arte, IV, 6.)

Waal, A. Das Kleid des Herrn. (J. H.: Revue de l'art chrétien, II, 5.)

Wilpert, J. Cyclus christologischer Gemälde. (J. H.: Revue de l'art chrétien, III, 2.)

— Die Katakombengemälde. (J. G.: Archivio della R. Società Romana di Storia Patria, XIV, 3. 4. — Schultze: Theol. Litbl., XIII, 4. — J. H.: Rev. de l'art chrétien, II, 5.)

Witte, A. Supplement aux recherches sur les monnaies des comtes de Hainaut de M. R. Chalon. (H. D.: Zeitschr. f. Numismat., XVIII, 1.)

Wölfflin, H. Jugendwerke des Michelangelo. (H. J.: Lit. Centralbl., 3.)

Wolfram, G. Die Reiterstatue Karls des Grossen zu Metz. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturztg., 42.)

Zay, E. Histoire monétaire des colonies françaises. (Bullet. numism., janv. 1892. — M. M.: Annuaire de la Soc. fr. de numismat., 1891, p. 369 ff.)

Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturztg., 42.)

Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika.

Von Dr. **Hugo Graf.**

IV.

Die ätiologische Legende.

Die Frage, wann und wo die Umgestaltung der römischen Basilika zur kreuzförmigen zuerst erfolgte, kann nur auf historischem Wege ihrer Lösung zugeführt werden; Erwägungen allgemeiner Art, denen die Bestimmtheit des zeitlichen und örtlichen Momentes abgeht, vermögen die gesuchte Thatsache nicht an den Tag zu stellen; am wenigsten dann, wenn sie auf ungenauer Wahrnehmung beruhen. Dieser letztere Vorwurf trifft in vollem Maasse die Reflexionen Dehio's, durch welche er die Nothwendigkeit jener Umgestaltung zu erweisen suchte. Den Anstoss zu der Neuerung sollen praktische gottesdienstliche Desiderate gegeben haben; in der altchristlichen Basilika habe die bauliche Entwickelung des Priesterhauses nicht gleichen Schritt gehalten mit dem numerischen Zuwachs der Priesterschaft; jetzt — d. h. zur Zeit der Erbauung der Salvatorkirche in Fulda — hätten es die Franken unternommen, über diesen Mangel hinwegzukommen; die Neuerung sei von den grossen Klöstern ausgegangen, deren Frequenz damals enorm anwuchs; zum Beweise hiefür wird angeführt, dass Fulda schon unter dem zweiten Abte (Baugulf, 779 bis 802) vierhundert Mönche, Centula (792 ff.) deren dreihundert hatte, ungerechnet die beim Chordienste verwendeten Schüler [1]). Warum dieser Grund erst »jetzt« und »damals« in Wirksamkeit getreten sein soll, bleibt unerklärt, da die Annahme, dass gerade damals die Frequenz der grossen Klöster enorm anwuchs, unrichtig ist. Frequenzverhältnissen, wie die angeführten, und sogar beträchtlich höheren begegnen wir schon im Laufe der vorangegangenen Jahrhunderte, wie eine weitere Umschau lehrt, welche Dehio unterliess. So zählte das Kloster Agaunum, nun St. Moriz im Rhonethal, im Jahre 515, nachdem es durch König Sigmund von Burgund in grösseren Verhältnissen neu

---

[1]) Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, S. 157.

erbaut worden war, fünfhundert Mönche; hievon entstammten hundert dem älteren Bestande des Klosters, je hundert aber waren aus vier anderen burgundischen und gallischen Klöstern herbeigerufen worden, deren eigene hohe Frequenz hiedurch ebenfalls angedeutet erscheint [2]. Im 7. Jahrhundert stellen sich auch auf westfränkischem Boden Frequenzzahlen ein, welche diejenige Fuldas vom Ende des 8. Jahrhunderts nicht nur erreichen, sondern auch übertreffen. Der hl. Eligius gründete das Frauenkloster St. Martial bei Paris und besetzte es mit dreihundert Nonnen [3]; St. Julien bei Vienne hatte in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts vierhundert Mönche [4], Fontanella (St. Vandrille) bei Rouen um die Mitte des Jahrhunderts dreihundert bis vierhundert [5]; Gemeticum (Jumièges), ebenfalls in der Nähe von Rouen, zählte im Jahre 674 sogar neunhundert Mönche und bis zur Zerstörung durch die Normannen (a. 841) nie unter achthundert [6]; Corbie bei Amiens erhielt schon bei seiner Gründung im Jahre 657 eine grosse Zahl von Brüdern, welche auch ferner nie weniger als dreihundert, öfters aber mehr als vierhundert betrug [7]; das Kloster St. Honorat auf der Insel Lerins am provençalischen Gestade, eines jener vier Klöster, welche im Jahre 515 je hundert Mönche an Agaunum abgaben, hatte unter Abt Porcarius um das Jahr 730 über fünfhundert Mönche [8]; Aniane, welches Schaaren von Mönchen in andere Klöster entsandte, hielt seine eigene Frequenz auf der Höhe von dreihundert und bot Raum für mehr als tausend Personen, wie wir im vorigen Abschnitte sahen; Centula bei Amiens hatte, wie auch Dehio anführt, am Ende des 8. Jahrhunderts dreihundert Mönche und hundert Schüler, welche in der Abteikirche bei der Psalmodie zusammenwirkten. Die Frequenz des Klosters Fulda unter Abt Baugulf, welche bereits unter dessen Nachfolger Ratger wieder beträchtlich zurückging, bildet also weder für jene Zeit noch im Hinblick auf die vorangegangenen Jahrhunderte eine so ausserordentliche Erscheinung, dass in ihr der Anlass zu jener wichtigen architektonischen Neuerung gefunden werden kann, welche auch in der That hier keine Anwendung erfuhr, wie sich im ersten Abschnitte unserer Untersuchung erwies.

Ebenso entbehren die ferneren, von Dehio angeführten praktischen gottesdienstlichen Desiderate des Einklangs mit den geschichtlichen Thatsachen. An eine missverständliche Auffassung der Regel Chrodegang's, welche »die gesammte Geistlichkeit der Bischofsstadt« zum Zusammenleben im Münster und Zusammenwirken im Chor verbunden habe [9], knüpft er das folgende Raisonnement: »die

[2]) Gallia christiana, tom. XII. Paris 1770, col. 785.

[3]) Annales O. S. Bened., I. p. 323.

[4]) ibid. IV. p. 679.

[5]) ibid. I. p. 369, ad a. 647.

[6]) ibid. I. p. 481.

[7]) Statuta antiqua abb. S. Petri Corbeiensis, c. 7. — Dachery, Spicileg., t. IV, p. 6 sq. — Annales O. S. B., I. p. 409.

[8]) Gallia christiana, t. III, col. 1194.

[9]) In der That nur die Geistlichkeit des Domstiftes: clerus noster, clerus s. Stephani Protomartyris; die Cleriker in der Stadt ausserhalb des Domstiftes:

also gehäufte Zahl der Geistlichkeit, deren zunehmende aristokratische Sonderung vom Volke, welche man besonders den neubekehrten germanischen Nationen gegenüber hervorzukehren für gut fand (?), die vermehrte Umständlichkeit und Pracht der Ceremonien, — alles das machte die Erweiterung des Chorraumes dringlicher wie je.«

Diesem in so allgemeinen Zügen gehaltenen Bilde kirchlicher Zustände und Strömungen fehlt nicht nur die Klarheit der Zeichnung, sondern auch und vor allem die historische Treue. Sollte gemeint sein, dass zu jener Zeit das kirchliche Ceremoniell auf fränkischem und deutschem Boden an Umständlichkeit und Pracht selbst den römischen Gebrauch überbot, so dass diesem erhöhten Anspruche die räumliche Configuration der römischen Basilika nicht mehr genügte und ein dringlicher Anlass gegeben war, diese Bauform auf eine neue Weise räumlich zu entfalten? Die Tendenz jener Zeit auf liturgischem Gebiete steht einer solchen Annahme diametral entgegen; sie hätte, wenn sie einer Ausprägung in der architektonischen Gestalt des Kirchengebäudes so dringlich bedurfte, vielmehr zu einer Rückbildung der Planform zum römischen Typus führen müssen, als zu einer Abweichung von diesem; denn das Bestreben der ersten Könige des karolingischen Hauses wandte sich mit wachsender Entschiedenheit dem Ziele zu, das römische Ritual an Stelle der nationalen gallicanischen Liturgie zur Herrschaft zu bringen, und die einflussreichsten Vertreter der bischöflichen und abbatialen Autorität, der hl. Bonifacius, Chrodegang und Angilram von Metz, wie Benedict von Aniane standen ihnen mitwirkend zur Seite. Wie ernst schon Pipin diesem Ziele nachstrebte, bezeugt sein grosser Sohn, indem er sich sowohl in der Encyclica von 782, wie in dem Generalcapitulare von Aachen a. 789 auf das Beispiel seines Vaters beruft, welcher »in allen Kirchen Galliens den gallicanischen Gesang abschaffte und um des friedlichen Einklanges der Kirche willen den römischen Gesang einführte«. Auf deutschem Boden suchte Bonifacius sein Ziel einer geordneten Hierarchie durch engen Anschluss an Rom zu erreichen und beförderte damit auch die Aufnahme der römischen Liturgie [10]). Der gleichen Tendenz begegnen wir in der Regel Bischofs Chrodegang von Metz; er führte bei seinem Clerus die römische Tracht (c. 8), römische Rangordnung (c. 2), römischen Gesang (c. 7) und römischen Chordienst (c. 33) ein. Karl der Grosse setzte das Werk seines Vaters fort; in wiederholten Erlassen schrieb er den Mönchen wie dem gesammten Clerus die Aneignung und Ausübung des römischen Gesanges

---

alius clerus, clerici canonici, qui extra claustra in civitate commanent, hatten sich nur an Sonn- und Festtagen zur Nocturn und Matutin im Dom einzufinden und an diesen Tagen auch im Refectorium des Münsters an dem gemeinsamen Mahle theilzunehmen, wo ihnen der siebente Tisch reservirt war; eine weitere Theilnahme am claustralen Leben war ihnen nicht auferlegt; sie wohnten bei ihren Kirchen, wo sie auch ihren gottesdienstlichen Functionen obzuliegen hatten (s. Regula Chrodegangi, c. 8, 21, 33).

[10]) Neander, Allgem. Gesch. der christl. Religion u. Kirche, Bd. III, S. 175 ff. — Rettberg, Kirchengesch. Deutschlands, Bd. I, S. 308, 412. — F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer, Bd. II, S. 333.

vor[11]); Taufe[12]), Messe und Hochamt[13]) sollen nach römischem Ritus vollzogen werden. Um diese Anordnungen zur praktischen Ausführung zu bringen, berief er im Jahre 787 römische Sänger nach Metz und Soissons, deren Unterricht sich die Lehrer des Antiphonargesanges aus allen Theilen des fränkischen Reiches unterziehen mussten, und erbat sich von Papst Hadrian I. (772—795) die Zusendung eines römischen Antiphonars und Sacramentariums.

In wie fern nun aus diesem Lauf der Dinge eine vermehrte Umständlichkeit und Pracht der Ceremonien sich ergeben haben soll, welche die Erweiterung des Chorraumes dringlicher wie je machte, ist nicht abzusehen, und der Dehio'sche Orakelspruch kann ohne gründliche Erläuterung nicht als geschichtliche Wahrheit gelten. Sollte die eben gekennzeichnete Bewegung auf liturgischem Gebiete in der That eines architektonischen Ausdrucks bedurft haben, so konnte er folgerichtig nur in einem entschiedeneren Festhalten an der römischen Planform oder in der Rückbildung der kreuzförmigen zur römischen Basilika gewonnen werden. Dies geschah indessen nicht; wir finden vielmehr gerade zu jener Zeit das Schema der kreuzförmigen Basilika bei einer Reihe hervorragender westfränkischer Bauten in Anwendung und erkannten in der benedictinischen Ordensreform ein förderndes Moment zu seiner weiteren Verbreitung. Hieraus ergibt sich einerseits, dass das kirchliche Ceremoniell keineswegs einen so dringlichen Grund zu einer Veränderung der architektonischen Form in sich schloss, andererseits, dass das Planschema der kreuzförmigen Basilika damals auf westfränkischem Boden ein Vorzugsrecht genoss, welches auf eine bereits in Geltung stehende Tradition schliessen lässt. Den Schöpfungsact werden wir also noch in vorkarolingischer Zeit zu suchen haben, wie ja auch bezüglich der Abteikirche von Corbie die Möglichkeit zugelassen werden musste, dass ihre kreuzförmige Gestalt schon von der Gründung um Mitte des 7. Jahrhunderts herrührt.

Wenden wir uns, dem hiemit gegebenen Anlasse folgend, letzterer Epoche zu, so öffnet sich der Ausblick auf eine Bewegung, welche die entscheidenden Momente der Lösung unseres Problems in sich zu schliessen scheint. Corbie stellt sich als Glied einer Reihe von Klostergründungen dar, um welche sich in Folge der Wechselbeziehungen der dabei wirksamen Persönlichkeiten ein Band der Gemeinsamkeit schlingt, welches auch in den Baunachrichten von einigen derselben zur Wahrnehmung gelangt. Corbie steht nebst dem Frauenkloster Cala (Chelles) am Ende dieser Reihe; beide wurden im Jahre 657 durch die Königin Bathilde, Wittwe Chlodwigs II., gegründet und bilden die letzten belangreicheren Aeusserungen ihres frommen, namentlich der Förderung des Klosterwesens zugewandten Stiftersinnes[14]). Zwei Jahre vorher, als ihr

---

[11]) Encyclica von 782, M. G. h. III, p. 44 sq. — Capitulare zu Aachen a. 789, c. 79. ibid. p. 66; a. 802, c. 3, ibid. p. 105; zu Diedenhofen a. 805, c. 2, ibid. p. 131.

[12]) Capitulare zu Aachen a. 789, c. 7; ibid. p. 68.

[13]) Capitulare von Aachen a. 802, c. 4, 7; ibid. p. 105. — Statuta Salisburg. a. 799, c. 12; ibid. p. 80 sq.

[14]) Vita S. Bathildis Reg., lib. II, c. 7.

königlicher Gemahl noch lebte, hatte sie die Gründung des Klosters Gemeticum unweit Rouen durch Zuwendung des Baugrundes und eines ausgedehnten Areals wie auch anderer reicher Geschenke unterstützt [15]; von der Abteikirche dieses grossen Klosters liegt die wichtige Nachricht vor, dass sie in Kreuzform erbaut ward, worauf wir früher an einem anderen Orte bereits aufmerksam machten [16]; in ähnlicher Weise beförderte die Königin im Jahre 648 die Gründung des Klosters Fontanella, ebenfalls unweit Rouen [17], und auch hier ist von der Abteikirche die kreuzförmige Gestalt bezeugt. Bei diesen beiden letzteren Gründungen erscheint eine zweite hohe Gestalt neben derjenigen der Königin Bathilde in bedeutsamer Stellung. Dies ist der hl. Audoenus (St. Ouen), damals Erzbischof von Rouen. Er stand den Gründern beider Klöster nicht nur als ihr Diöcesanbischof, sondern auch in enger persönlicher Beziehung mit Rath und That zur Seite, und sein eigenes Beispiel scheint für die Wahl der Plananlage beider Abteikirchen den massgebenden Einfluss geübt zu haben. Wir müssen daher eine von ihm selbst zur Ausführung gebrachte Klostergründung anreihen, welche nicht nur zeitlich, sondern auch ihrer Bedeutung nach die Stelle an der Spitze dieser ganzen Gruppe zu beanspruchen hat.

Im Jahre 634 gründete Audoenus, welcher damals noch dem Laienstande angehörte und die hohe Stellung des Siegelbewahrers am Hofe des Königs Dagobert I. einnahm, das Kloster Rebais (Resbacense monasterium) in der Diöcese von Meaux. Zur Abtswürde berief er den ausgezeichneten Mönch Agilus aus dem burgundischen Kloster Luxovium (Luxeuil) [18], der ersten Niederlassung des hl. Columban; hier hatte im Jahre 625 die Verschmelzung der beiden Regeln Columban's und Benedict's stattgefunden, und dieser vereinigten Regel, welche den ersten bedeutenden Schritt in dem Siegeslaufe der benedictinischen Regel bezeichnet, wurde auch Rebais unterworfen [19]. Nach eigener Anordnung des hl. Audoenus erhielt die dem hl. Petrus gewidmete Abteikirche kreuzförmige Gestalt. Von der Anwendung dieser Plananlage für eine benedictinische Abteikirche ist dies das erste Beispiel, wovon wir schriftliche Kunde besitzen. Noch nicht volle hundert Jahre waren verflossen, seit die Verpflanzung der Regel Benedict's auf gallischen Boden erfolgt war, und es wurde weiter oben bereits darauf hingewiesen, dass die heimische Tradition dieses Ordens die römische Basilika mit wie ohne Queranlage bildete. Fünf Jahre vor der Gründung von Rebais, im Jahre 629, begegnen wir an Dagobert's prunkvollem Bau der Abteikirche von St. Denis noch dem Schema der römischen Basilika mit Querraum, also der T-förmigen Basilika; unter ersichtlichem Einflusse von Rebais aber beginnt gegen Mitte des 7. Jahrhunderts die Reihe westfränkischer Abteikirchen, für welche die kreuzförmige Anlage bezeugt ist. Die Annahme, dass Rebais wie in den Nachrichten, so auch in

[15]) ibid. c. 8.

[16]) Opus francigenum, S. 99 f.

[17]) Vita S. Bath., lib. II, c. 8.

[18]) Vita S. Agili abb. Resbacensis, Acta SS. O. S. Bened., saec. II, p. 315 sqq.

[19]) Annales Ord. S. Bened., tom. I, p. 327 sq. — Acta SS. O. S. B., saec. I, praef. c. 67.

Wirklichkeit das erste Beispiel dieser neuen Weise des benedictinischen Kirchenbaues darbot, findet in der Form der alten Nachricht selbst eine weitere Unterstützung, indem sie bezeugt, dass die Thatsache den Zeitgenossen neu, von der bisherigen Uebung abweichend und daher einer Erklärung bedürftig erschien. Der Verfasser der Lebensbeschreibung des Abtes Agilus, ein jüngerer Zeitgenosse und Mönch zu Rebais, führt nämlich die Wahl der Plananlage auf eine dem hl. Audoenus durch ein himmlisches Zeichen zu Theil gewordene Eingebung zurück und gibt hiemit wohl nur die Anschauung wieder, welche über diese Angelegenheit in dem Kloster herrschte. Er berichtet (c. 14), wie Audoenus in der hügeligen Waldlandschaft von Brie (in saltu Brigiensi) nach einem zur Gründung eines Klosters geeigneten Orte forschte, und fährt (c. 15) wörtlich fort: »Da geschah es nun, dass er eines Tages, von dem heissen Verlangen erfüllt, er möge der göttlichen Gnade eines Anzeichens gewürdigt werden, das ihm die geeignete Stelle zur Erbauung der Kirche anweise, auf der Wanderung im Bereiche der bezeichneten Wildniss oberhalb eines Wildbaches anlangte, welchen die alten Einwohner Resbac nannten, und zwar an jenem Orte, der wegen einer zweifachen Einsenkung Gemellus Mercasius geheissen wurde. Er machte dort kurze Rast unter einem Apfelbaume, liess rasch ein Zelt errichten und befahl dann, um desto ungestörter dem Gebete obliegen zu können, Schweigen unter dem Vorgeben, seine müden Glieder der Ruhe überlassen zu wollen. Als er eine Weile im Gebete gelegen hatte und sich wieder erhob, sah er in der Luft eine glänzende Wolke, welche in schimmernden Strahlen die Figur des Kreuzes darstellte; aus ihrer Helle erglänzte drei Nächte hindurch ein solches Licht, dass man in seinem Scheine an jenem Orte alles so deutlich wie am Mittage sehen konnte, während überall das gewohnte Dunkel der Nacht herrschte; drei Tage hindurch sah man dort auch den Thau vom Morgen bis zum Abend in Form des Kreuzes liegen, bis er (Audoenus) nach Ablauf von drei Tagen in Gemeinschaft mit dem seligen Bischofe Faro (von Meaux) die Fundamente der Kirche absteckte. So geschah es, dass er durch Fügung der göttlichen Gnade an der Stelle, wo er unter dem Apfelbaume im Gebete gelegen hatte, dem Herrn einen Tempel von der Form des Kreuzes erbaute« [20]).

Diese Erzählung aus der Lebensbeschreibung des ersten Abtes von Rebais bildet den einzigen uns bekannten Fall, dass die Anwendung der Kreuzform für eine benedictinische Abteikirche von der Eingebung durch ein göttliches Wunderzeichen abgeleitet wird. Wäre diese Form der Anlage damals im Kirchenbau der Benedictiner bereits in längerer und mehrfacher Anwendung gestanden, so hätte es bei der Gründung von Rebais einer besonderen Inspiration hiezu nicht mehr bedurft, und die Legende erschiene ohne Ziel. Sie darf vielmehr als Zeugniss dafür gelten, dass die kunstgeschichtliche Thatsache, an welche sie sich knüpft, im Kloster Rebais wie in den weiteren Kreisen, für welche der Verfasser der Biographie schrieb, einer besonderen Begründung

---

[20]) Vita S. Agili, c. 15. — Sicque divina gratia disponente factum est, ut — ibi in schemate Crucis Templum Domino aedificaret.

bedürftig erschien; eine solche wird bei den bald folgenden weiteren Gründungen kreuzförmiger Abteikirchen, wobei der Einfluss des hl. Audoenus und des Klosters Rebais ersichtlich im Vordergrunde steht, nicht mehr für nöthig erachtet, und wir erhalten hier nur die knappe, ungeschmückte Nachricht von ihrer kreuzförmigen Gestalt.

Das nächste Beispiel bietet das Kloster Fontanella, nun St. Vandrille, in der Diöcese Rouen. Sein Gründer, der hl. Wandregisil, entstammte einem vornehmen Geschlechte in der Gegend von Verdun; er nahm gleichzeitig mit Audoenus, Eligius und Faro eine hohe Stellung am Hofe Dagobert's I. ein und wandte sich, wie jene, später der mönchischen Askese und dem Priesterstande zu[21]. In dem Kloster Montfaucon nahm er die Tonsur; nach vorübergehendem Aufenthalte in einigen anderen Klöstern[22]) begab er sich nach Rouen, wo Audoenus seit dem Jahre 640 die erzbischöfliche Würde inne hatte. Dieser nahm seinen früheren Amtsgenossen freundschaftlich auf; er behielt ihn in seiner Umgebung, ertheilte ihm die Weihe zum Subdiakon, dann zum Leviten und liess ihn endlich durch den Bischof Audomar von Terouanne zum Priester weihen.

Im Jahre 648 schritt Wandregisil zur Gründung des Klosters Fontanella, wobei ihm die Unterstützung des Pariser Hofes, insbesondere aber, wie schon erwähnt, der Königin Bathilde zu Theil wurde. Im Kloster erbaute er, dem ersten Biographen zu Folge, drei Kirchen, die Abteikirche zu Ehren des hl. Petrus und zwei andere zu Ehren des hl. Paulus und des hl. Laurentius; nach dem zweiten Biographen, einem gleichzeitigen Mönche von Fontanella, auch noch eine vierte zu Ehren des hl. Pancratius. Ausserhalb des Klosters erbaute er die beiden Kirchen des hl. Saturninus und des hl. Amantius; die Weihe aller nahm Erzbischof Audoenus vor, mit welchem Wandregisil in steter inniger Verbindung blieb. Die erwähnte Amantiuskirche, sechzehnhundert Schritte vom Kloster entfernt, diente zu den öfteren Zusammenkünften der Beiden, die auch Abt Filibert von dem nahegelegenen, etwas später gegründeten Kloster Gemeticum theilte, und in welchen die drei gleichgesinnten Männer ihre Ansichten auszutauschen pflegten[23]).

Ueber die Gestalt der Abteikirche erhalten wir durch die Gesta abbatum Fontanellensium sowie durch die Miracula S. Wandregisili Nachrichten, welche sie als kreuzförmige Basilika mit einem Vierungsthurme bezeugen. Im ersten Capitel der Gesta, welches eine gedrängte Lebensbeschreibung des hl. Wandregisil enthält, wird berichtet, dass er die Kirche des heiligsten Apostelfürsten Petrus in »vierflügeliger Gestalt« erbaute, 290 Fuss lang und 37 breit[24]). Gegenüber der bedeutenden Länge erscheint das

[21]) Vita S. Wandregisili abb. Fontanellensis in den Acta SS. O. S. Ben., saec. II. Paris 1669, p. 524 sqq. — cf. Alia Vita S. Wandreg.; ibid. p. 534 sqq.

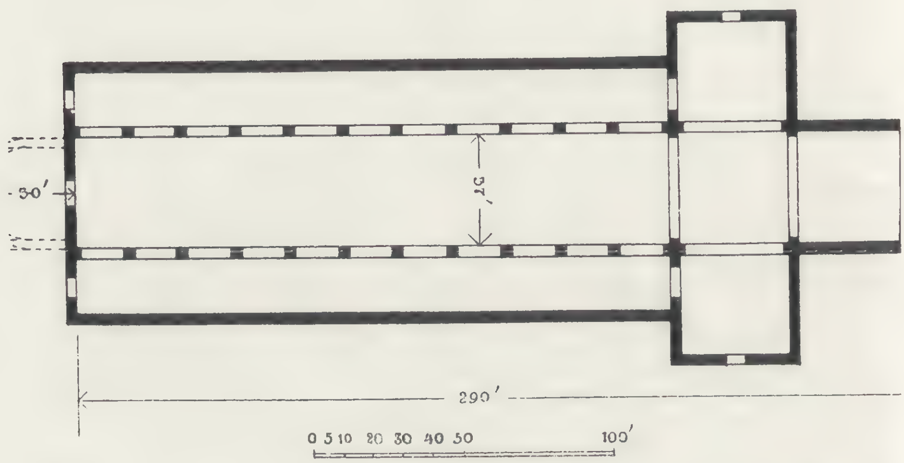
[22]) Bobio und Romainmoutier; vita prima, c. 9, 10; alia vita, c. 9, 11.

[23]) Alia vita, c. 16. — cf. Gesta abbatum Fontanellensium, c. I. s. 7. M. G. h. Script. II, p. 274.

[24]) Aedificavit ergo praefatus admirabilis (Wandregisilus) in eodem loco basilicam in nomine beatissimi principis apostolorum Petri, quadrifido opere du-

angegebene Breitenmass unverhältnissmässig gering[25]); es tritt jedoch in ein angemessenes Verhältniss, wenn es lediglich auf das Mittelschiff und die Kreuzflügel, also auf das opus quadrifidum bezogen wird; hiedurch ergibt sich ein dem Plane von St. Gallen sehr nahe stehendes Verhältniss, wo sich aus der Zeichnung[26]) bei einer Breite des Mittelschiffes und der Kreuzflügel von 40 Fuss die ganze Länge auf etwa 298 Fuss berechnet. Die bedeutende Länge der Kirche von Fontanella, wie auch die im vorigen Abschnitte erwogenen Gründe

St. Peter zu Fontanella.



allgemeinerer Art lassen das Vorhandensein von Seitenschiffen nicht bezweifeln[27]); nichts erscheint natürlicher, als dass die Mönche, denen wir die frühmittel-

centos nonaginta pedes habentem in longitudine, porro in laditudine triginta septem. Julius Schlosser hat in seiner Schrift »Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters«, Wien 1889, Taf. 1, eine Reconstruction des Klosterplanes von Fontanella nach den Angaben der Gesta versucht, welche jedoch mit Bezug auf den Grundriss der St. Peterskirche als misslungen bezeichnet werden muss. Den Ausdruck quadrifido opere übersetzte er irrthümlich mit »Quaderbau«, welche Bedeutung ihm nicht eigen ist; quadrifidus heisst viertheilig, in vier Theile gespalten.

[25]) Schlosser a. a. O. S. 29 vermuthet hier einen Fehler der Abschreiber und nimmt die Breite zu 137 Fuss an, indem offenbar in dem Manuscript vor der Zahl XXXVII ein C ausgefallen sei; alle Ausgaben der Gesta, auch die erste von Dachery, Spicilegium, tom. III, 1659, p. 185 sqq. nach dem Manuscript von Fontanella, geben jedoch die Zahlen in Worten, nicht in römischen Ziffern, deren Anwendung in der Handschrift unerwiesen ist.

[26]) Das im Plane eingeschriebene Längenmaass von 200 Fuss entspricht der Zeichnung nicht; die Inschriften rühren wohl von anderer Hand her als die Zeichnung.

[27]) F. Kugler, Geschichte der Baukunst, I, S. 407, nimmt doppelte Seitenschiffe an, J. Schlosser a. a. O. einfache.

alterlichen Baunachrichten verdanken und deren Denkweise und schriftstellerischer Absicht die Anforderungen exacter kunstwissenschaftlicher Darstellung völlig ferne lagen, sich nur auf die Angabe dessen beschränkten, was ihnen wesentlich und bemerkenswerth schien; wir können von ihnen nicht Aufklärung über alle Einzelheiten erwarten, und es handelt sich vielmehr darum, das Verständniss ihrer meist fragmentarisch knappen und doch so werthvollen Nachrichten zu gewinnen. Dem Klostergeistlichen aber musste als der wichtigste Theil der Kirche jener Raum erscheinen, welcher insbesondere den klösterlichen Riten gewidmet war, der Mönchschor, der einen Theil des Mittelschiffes und die Kreuzanlage umfasste, also das eigentliche opus quadrifidum; geringerer Anlass mochte sich ihm aufdrängen, seine Angaben weiter auszudehnen. Unter diesen Gesichtspunkten glauben wir, mit der oben gegebenen Planskizze dem Verständnisse der alten Nachricht am nächsten zu kommen.

Die Apsis der Kirche wird aus Anlass der Translation des hl. Wandregisil und des Begräbnisses einiger seiner Nachfolger erwähnt[28]). Von besonderem Belang sind aber die Nachrichten über Reparaturarbeiten in Folge eines Brandes, welcher unter Abt Wido im Jahre 756 stattgefunden hatte. Wido unternahm die Wiederherstellung der Kirche mit Unterstützung Pipins; er erhöhte ihre Mauern und nahm auf reicheren künstlerischen Schmuck Bedacht[29]). Sein Nachfolger Gervold (787—806) deckte die Kirche mit Bleiplatten ein und baute das Sacrarium, d. h. den östlichen Kreuzflügel, von den Fundamenten an neu auf[30]). Unter seiner Verwaltung trat Ansegis in das Kloster ein; neben den litterarischen Studien wandte er der Baukunst besonderen Eifer zu, so dass ihm Karl der Grosse auf Empfehlung des Abtes Gervold die Leitung seiner Aachener Bauten übertrug. Im Jahre 823 ward er Abt von Fontanella und lohnte dem Kloster, dem er den besten Theil seiner Bildung verdankte, nun mit den reichen Früchten derselben. Die Gesta gewähren einen Ueberblick seiner umfangreichen Bauthätigkeit daselbst, die wir hier jedoch nur so weit ins Auge fassen, als sie sich auf die Abteikirche erstreckte. Wir vernehmen[31]), dass er auf dem Thurme der Kirche eine vierseitige Pyramide von gezimmertem Holze, 35 Fuss hoch, errichten und mit Zinn und vergoldetem Kupfer eindecken liess, denn vorher sei dieser Bautheil (hoc opus) zu niedrig gewesen; darin, d. h. wohl im Thurme selbst, liess er drei Glocken aufhängen. Aus der weiteren Bemerkung, dass er mit dem Thurme zugleich auch die Apsis mit Platten von Blei neu eindecken liess, scheint sich die Stellung des Thurmes in der Nähe der Apsis zu ergeben; aus einer anderen Quelle vermögen wir aber die bestimmte Kunde zu schöpfen, dass er sich über der Vierung der Kirche erhob. Der Mönch von Fontanella, welcher in der Spätzeit des 9. Jahrhunderts die »Wunderthaten des hl. Wandregisil« beschrieb,

---

[28]) Gesta, c. 2, s. 2; c. 13; c. 15: sepultus est (sc. Wido abbas) in ecclesia b. Petri subter arcum introitus absidae.

[29]) ibid. c. 15. — ecclesia b. Petri igne succensa est, quam ipse (Wido) cum adjutorio regali in majori elegantia reparavit sublimiorique fabrica decoravit.

[30]) ibid. c. 16.

[31]) ibid. c. 17.

erzählt, dass man bei der Wiederherstellung der Kirche, als beinahe der ganze Bau mit ausserordentlichem Kostenaufwande vollendet war und der Thurm in der Mitte der Kirche — turris in media basilica — höher aufgeführt wurde, einen Holzstamm suchte, welcher zu oberst aufgerichtet werden sollte, um das ganze Gewicht der Pyramide und die Spitze des ganzen Werkes vermittelst der Sparren zu tragen[32], — d. h. also nach neuerem architektonischen Sprachgebrauche ein Holz, welches sich als Kaiserstiel oder Helmstange eignete. Die nicht sehr bewaldete Umgebung von Fontanella bot jedoch keinen Stamm von genügender Grösse, und es wird nun als ein durch den hl. Wandregisil vermitteltes Wunder dargestellt, dass man ein dem Zwecke ganz entsprechendes Holz in der Seine schwimmend fand, welches zum Bau der Thurmpyramide verwendet ward[33]. Als ein von Ansegis begonnenes, doch in Folge seines Todes (a. 833) von ihm nicht zur Vollendung gebrachtes Werk erwähnen die Gesta noch eine westliche Verlängerung der Kirche von 30 Fuss bei gleicher Breite zu Ehren des hl. Salvator mit einem Obergeschosse, wobei wohl an einen Westchor gedacht werden darf; dieselbe Widmung hatte der Westchor von Centula.

Hier liegt uns das älteste Zeugniss für den Vierungsthurm der kreuzförmigen Basilika vor. Nach diesem Vorgange dürfen wir wohl auch den Glockenthurm der Abteikirche von St. Denis, dessen Errichtung die »Thaten und Wunder des hl. Areopagiten Dionysius« bei dem Bau Karls des Grossen melden, als Vierungsthurm annehmen; er erhob sich über der Kirche und in ihm hingen, »wie es Sitte ist«, die Glocken[34]. Ein drittes Beispiel bietet die Abteikirche von Centula, wo die Stellung des östlichen Thurmes zwischen Sacrarium und Schiff nur an einen Vierungsthurm zu denken gestattet. So erscheint denn die Anlage eines Vierungsthurmes im Kirchenbau der Benedictiner in den nördlicheren Gegenden des westlichen Frankenreiches bereits für das 7. und 8. Jahrhundert historisch gesichert. Wenn ein gründlicher Kenner der mittelalterlichen Baukunst Frankreichs zu der Wahrnehmung gelangte, dass in der Normandie im 11. Jahrhundert die Kirchen stets durch einen Vierungsthurm gekrönt waren[35], so hat an der Begründung dieses architektonischen Gebrauches offenbar das im Herzen der Normandie gelegene Kloster Fontanella den wesentlichsten Antheil; seine Bedeutung als ein Hauptsitz baukünstlerischer Thätigkeit in merowingischer und karolingischer Zeit ist anerkannt[36]; im

---

[32]) Miracula S. Wandregisili, c. 3. — quaerebatur trabes quae in altitudine erigenda erat, in qua omne pyramidis pondus et totius culmen oneris [operis?] cum tignis inniti posset suis. Acta SS. O. S. Bened., saec. II. Paris 1669, p. 547 sq.

[33]) Julius Schlosser, welchem die eben angeführte Nachricht der Miracula S. W. unbekannt geblieben zu sein scheint, setzt den Glockenthurm in isolirter Stellung südlich neben die Westseite der Kirche, was sich somit als irrig erweist.

[34]) c. 15. Basilicae fabrica completa, impositaque turri, in qua signa (ut moris est) penderent.

[35]) Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. française, I, p. 58 sq., p. 208.

[36]) F. Kugler, Gesch. d. Baukunst, I. S. 406 f. — H. Otte, Gesch. d. deutschen Baukunst, S. 70.

Jahre 862 wurde es von den Normannen niedergebrannt, aber schon Rollo und sein Nachfolger, Herzog Wilhelm I. von der Normandie, trugen zur Wiederherstellung des Klosters bei; zu Beginn des 11. Jahrhunderts baute Abt Gervold die Abteikirche wieder völlig auf und sein Nachfolger Gradulf nahm im Jahre 1033 die Weihe vor [37]); der von Viollet-le-Duc für jene Epoche constatirte Gebrauch wurzelt jedenfalls in der Wiederaufnahme der älteren Ueberlieferung.

Sieben Jahre nach der Gründung Fontanella's erfolgte diejenige des Klosters Gemeticum (Jumièges), wenige Meilen südlich von ersterem entfernt und etwa in gleicher Nähe von Rouen wie jenes. Sein Gründer Filibert gehörte als Jüngling ebenfalls dem Kreise der Palastgenossen am Hofe Dagobert's I. an und hatte hier die Freundschaft des hl. Audoenus gewonnen [38]). Zwanzig Jahre alt entschied er sich für den klösterlichen Stand und erhielt von Abt Agilus zu Rebais im Jahre 636 die Tonsur; nach dessen Tode um 650 ward er zu seinem Nachfolger erwählt. Der Wunsch näherer Berührung mit seinem ehemaligen Freunde Audoenus, welchen er überdies als den Gründer des seiner Leitung anvertrauten Klosters Rebais zu verehren hatte, mochte wesentlich zu seinem Entschlusse beitragen, in der Nähe von Rouen ein Kloster zu gründen. Im Jahre 655 schritt er zur Ausführung dieses Vorhabens; den Baugrund nebst ausgedehntem Wald- und Weideland erhielt er aus fiscalischem Besitze von König Chlodwig II. und dessen Gemahlin Bathilde zum Geschenke und hatte sich von Seite der letzteren auch weiterer eifriger Förderung zu erfreuen [39]); der Name des Klosters ward von der althergebrachten Ortsbezeichnung Gemeticum entlehnt.

Gemeticum stellt sich als die grossartigste Klostergründung jener Epoche dar. Knappe Andeutungen lassen bereits die Grundzüge jener Anlage der claustralen Gebäude erkennen, welche in den späteren Nachrichten von Fontanella bestimmter hervortritt und auf dem Plane von St. Gallen in voller Klarheit vor Augen liegt. Filibert umgab das Kloster im Viereck mit einer von Thürmen bekrönten Mauer; die Abteikirche errichtete er zu Ehren der hl. Maria; nördlich davon erbaute er eine Capelle der hl. Dionysius und Germanus, südlich zwei solche zu Ehren des hl. Petrus und des hl. Martin. Von der Abteikirche gegen Süden erstreckten sich zwei Dormitorien, jedes 290 Fuss lang und 50 breit, deren Untergeschosse einerseits als Weinkeller, andererseits als Refectorium [40]) dienten. Der Kreuzgang erscheint durch die Bemerkung angedeutet, dass die Gebäude (claustra) von Bögen umgeben waren. Ueber

---

[37]) Gallia christiana, XI, col. 156.

[38]) Vita S. Filiberti, c. 1. — Acta SS. O. S. Bened., saec. II, p. 818.

[39]) ibid. c. 6. — Vita S. Bathildis reginae, c. II, 7. — Wilhelmus Gemeticensis, de ducum Normannorum gestis, c. 7.

[40]) Vita, c. 7. Subter aedes geminae duobus officiis opportunae. Hinc falerna servanda conduntur, hinc prandia clara parantur. Mit Rücksicht auf die Grösse des Raumes darf letzterer Ausdruck wohl eher auf die Darbietung als auf die Zubereitung des Mahles bezogen werden, wenn nicht vielmehr, wie auf dem Plane von St. Gallen, die Räume für beide Zwecke in unmittelbarer Verbindung zu denken sind.

die Abteikirche St. Maria erhalten wir die kurze aber bedeutsame Nachricht, dass sie in Kreuzesgestalt erbaut war[41]; über die Einzelheiten der Gestaltung wie über die Dimensionen liegen keine Angaben vor, doch dürfen letztere als sehr beträchtliche vermuthet werden; hierauf deuten die ungewöhnlichen Maassverhältnisse der beiden Dormitorien[42], welche die schon bei der Gründung waltende Rücksicht auf eine ausserordentliche Frequenz bekunden. In letzterer Hinsicht überragte Gemeticum alle anderen fränkischen Klöster in merovingischer wie karolingischer Zeit; wie oben bereits angeführt wurde, betrug die Zahl der Mönche schon bald nach der Gründung neunhundert und bis zur Zerstörung durch die Normannen (841) nie unter achthundert[43].

Für die kreuzförmige Anlage der Abteikirche liegt ersichtlich die unmittelbare vorbildliche Einwirkung des von Audoenus zu Rebais gegebenen Beispieles vor; führte ja hier Filibert die Abtswürde, als er Gemeticum gründete. Dass von seiner Gründung aber ein noch weit ausgedehnterer Einfluss ausging, bezeugt die unter dem dritten Abte von Gemeticum, Coschinus, zu Anfang des 8. Jahrhunderts geschriebene Biographie Filibert's, indem sie berichtet, dass viele Klöster in Neustrien nach dem Beispiele von Gemeticum erbaut wurden[44]. Hieraus darf geschlossen werden, dass die zu Rebais, Fontanella und Gemeticum in den Kirchenbau der Benedictiner eingeführte Plananlage der kreuzförmigen Basilika bald eine weitere Verbreitung im westlichen Frankenreiche gewann; hiemit erhöht sich auch wesentlich die Wahrscheinlichkeit, dass die Abteikirche des Klosters Corbie, welches zwei Jahre nach Gemeticum durch die Königin Bathildis, die Gönnerin des hl. Filibert, gegründet wurde, von Anfang an die Gestalt der kreuzförmigen Basilika besass, deren Bestand im Jahre 826 verbürgt ist. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass Filibert bei den Klostergründungen, die er weiterhin ausführte, sich wiederholt jener Anlage des Kirchengebäudes bediente, die er in Rebais angetroffen und in Gemeticum wieder in Anwendung gebracht hatte. Unter diesen Gründungen nahm das im Jahre 674 im Poitou auf einer Insel vor der Mündung der Loire erbaute und mit Mönchen aus Gemeticum besetzte Kloster Nermoutier eine hervorragende Stellung ein[45]. Filibert verbrachte dort vorzugsweise den Rest seines Lebens und fand dort auch sein Begräbniss (a. 684). Als einer seiner späteren Nachfolger, Abt Arnulf von Nermoutier, im Jahre 820 das Kloster Deas (St. Filibert de Grandlieu) als eine Tochteranstalt von Nermoutier gründete und die Kirche, wie weiter oben bereits erwähnt, in kreuzförmiger Gestalt

---

[41]) ibid. c. 7. — ab Euro surgens ecclesia crucis instar erecta, cujus apicem obtinet alma Virgo Maria.

[42]) Auf dem Plane von St. Gallen weist das Dormitorium, wenn wir die Breite des Kirchenschiffes von 40 Fuss als Maassstab anwenden, nur eine Länge von 85 und eine Breite von 40 Fuss auf.

[43]) Wilh. Gemet. a. a. O., c. 6. — Mabillon, Annales O. S. Bened., tom. I. p. 398. 481. 525.

[44]) Vita, c. 20. Sed et multa Monasteria per ejus exemplum sunt constructa in Neustria.

[45]) Vita S. Filiberti, c. 22. — Gallia christiana, tom. II, col. 1425.

erbaute, befolgte er gewiss nur eine Tradition, welche auf den Gründer von Nermoutier zurückzuleiten ist. Von Filibert's ferneren Klostergründungen, davon zwei in der späteren Normandie (Pavilly und Moutiers-Villiers) und drei im Poitou (Quincy, Luçon und S. Michel en l'Erm), fehlen uns Baunachrichten.

Die vom Kloster Rebais unter Vorantritt des hl. Audoenus ausgegangene, zunächst in Fontanella und Gemeticum fortgeführte und von hier aus weitere Kreise ziehende Bewegung auf dem Gebiete des benedictinischen Kirchenbaues erscheint als eine kunstgeschichtliche Thatsache, welche unsere weiter oben in Anspruch genommene Voraussetzung bestätigt, dass die kreuzförmige Basilika schon in vorkarolingischer Zeit in eine hinreichend sichere architektonische Ueberlieferung eingetreten war, um gegenüber der unter den ersten Karolingern zur Herrschaft gelangenden Tendenz eines engen Anschlusses an die römische Liturgie Stand halten und fortwirken zu können. Die vornehmsten Träger und Stützen dieser Ueberlieferung waren die grossen Reichsabteien Fontanella, Gemeticum, wohl auch Corbie, deren hohes Ansehen ungeschmälert in die karolingische Zeit überging. Ihre Aebte nahmen auch in der Zeit der Begründung der neuen Dynastie einen bevorzugten Rang unter den Vertretern der mönchischen Ordnung ein und hatten bei den fränkischen Reichstagen und Reichssynoden ihre Stelle unmittelbar nach den Bischöfen. In der noch erhaltenen Unterschriftenreihe der von König Pipin einberufenen Reichssynode zu Attigny vom Jahre 765 folgen unmittelbar nach den Bischöfen die Aebte der drei königlichen Abteien in der Umgebung von Paris, nämlich St. Denis, St. Germain des Pres und St. Cloud, sodann die Aebte von Gemeticum, Fontanella, Centula und Corbie; der Abt von Rebais, welches Kloster allerdings mit den vorgenannten in Bezug auf Grösse, Wohlstand und äussere Bedeutung sich nicht messen konnte, nimmt die zwölfte Stelle ein[46]). Jene architektonische Ueberlieferung zu Gunsten der kreuzförmigen Basilika stand damals in solcher Kraft, dass sie Karl der Grosse bei dem Umbau der Abteikirche von St. Denis und ebenso bei dem prächtigen Neubau von Centula in Gemeinschaft mit seinem Schwiegersohne Angilbert befolgte, dass ihr sich auch Benedict, der künftige grosse Reformator, welcher seine Erziehung am königlichen Hofe erhalten und bis zum Jahre 774 in höfischem Dienste gestanden hatte, bei der Erbauung seines Klosters zu Aniane anschloss. Solche Beispiele aber waren geeignet, ihre weitere Geltung und Verbreitung erheblich zu fördern. Aus diesem Boden erwuchs der Plan von St. Gallen, welcher den im westfränkischen Klosterbau seit dem 7. Jahrhundert gezeitigten Typus in der Verschmelzung mit den Grundgedanken der karolingischen Klosterreform darstellt.

Das Ziel unserer bisherigen Untersuchung war auf den Nachweis gerichtet, wann und wo die Einführung der kreuzförmigen Basilika in die Kirchenbaukunst der Benedictiner erfolgte. Im Hinblick auf die Bedeutung dieses Mönchsordens für die Uebung der kirchlichen Baukunst im früheren Mittelalter, nicht bloss auf klösterlichem Gebiete, darf wohl ausgesprochen werden,

[46]) Mabillon, Annales O. S. B., tom. II. Lucae 1739, p. 193. — Mon. G. h., III. (leg. I.) p. 30.

dass jene Planform ohne ihre Adoption durch die Benedictiner schwerlich zu der hervorragenden Geltung und weiten Verbreitung gelangt sein würde, welche sie in der That im Mittelalter gewann. Hätten die Benedictiner des alten Frankenreiches sich dieser Form nicht oder auch nur an nicht so vornehmen Stellen bedient, so würde sie später wohl ebenso wenig die vorwaltende Geltung in der Baukunst des Cluniacenserordens und der ihm verwandten Congregationen gewonnen haben und ihre Bedeutung in der mittelalterlichen Baukunst des Abendlandes wäre wohl auf ein bescheidenes Maass beschränkt geblieben; in dem Verhalten des Benedictinerordens lag die Entscheidung.

Gegenüber der eben erwogenen Thatsache ist die weitere Frage zwar von geringerem Belang, jedoch historisch nicht minder berechtigt, ob die Legende von Rebais, deren ätiologische Tendenz unverkennbar ist, in der That den Moment der Entstehung jener Bauform in sich schliesst. Die Umstände, von welchen sie die Anwendung derselben herleitet, bieten dem Bedürfnisse des architektonischen Verstandes geringe Befriedigung; sie gründen nicht im Zusammenhange der kunstgeschichtlichen Entwickelung; die Eingebung kam, wenn auch von oben, doch von aussen. Mag die Legende dem Geiste und Bedürfnisse der Kreise entsprochen haben, welchen sie zunächst vorgetragen wurde, mag sie auch die Stimmung des Momentes in gewisser Beziehung treffend kennzeichnen, so bleibt doch vom kunstgeschichtlichen Standpunkte die Frage übrig, ob sie den Vorgang im vollen Umfange seines causalen Zusammenhanges darstellt, ob sie nicht von vorausgegangenen kunstgeschichtlichen Thatsachen absieht, deren Einfluss bei der Wahl jener Bauform ebenfalls in Wirksamkeit trat.

Fassen wir zunächst den formalen Typus der neuen Plananlage ins Auge, so tritt uns in den alten Nachrichten von Anfang an die bestimmte Erfassung der Kreuzform als des unterscheidenden Merkmals entgegen. Hieraus scheint sich zu ergeben, dass die Darstellung der Kreuzform von Anfang an beabsichtigt war und nicht erst als beiläufiges Ergebniss einer durch andere Zwecke bedingten räumlichen Modification sich einstellte. Auch dieser Umstand widerspricht dem ohnehin schon als unzutreffend erkannten Versuche, den Anstoss aus angeblichen praktischen gottesdienstlichen Desideraten abzuleiten, welcher bei der Gründung von Rebais sich am allerwenigsten bewähren könnte. Vielmehr darf an der Ansicht festgehalten werden, welche wir früher schon an einem anderen Orte zum Ausdruck brachten [47]), dass die kreuzförmige Basilika aus der bewussten Verschmelzung zweier besonderen Planformen hervorging, der reinen Kreuzform und der Basilika. Die Anwendung der reinen Kreuzform ist beinahe so alt wie diejenige des basilikalen Grundrisses; das erste Beispiel von monumentaler Bedeutung bildete Constantins des Grossen Apostelkirche zu Constantinopel, welche bestimmt war, dem kaiserlichen Hause als Begräbnissstätte zu dienen. War auch schon im antiken heidnischen Gräberbau die kreuzförmige Anlage, obwohl stets nur mit geringen Abmessungen im Gebrauche, so dass Constantins Bau nicht als eine Erscheinung von völliger

---

[47]) Opus francigenum, S. 57 ff.

Neuheit gelten kann, so gewann diese Bauform doch insofern eine neue Bedeutung, als sie nun in einen idealen Bezug zum christlichen Vorstellungskreise trat als Abbild des hl. Kreuzes, zu dessen besonderer Verehrung Constantin und seine Mutter Helena so mächtigen Anstoss gaben. Ersichtlich gingen auch von Constantinopel die ersten Einwirkungen zur ferneren Anwendung dieser Form im christlichen Kirchenbau aus. In einem Briefe vom Jahre 401 empfahl die Kaiserin Eudoxia dem Bischofe von Gaza, dem hl. Porphyrius, für den Neubau seiner Kirche die Form des hl. Kreuzes; Porphyrius, welcher sich damals eben mit der Erwägung beschäftigte, welche Form der Anlage er seinem Bau ertheilen solle, ergriff mit Eifer den Rath der Kaiserin, in welchem er eine göttliche Eingebung zu erkennen glaubte[48]. Etwas früher schon erfolgte die erste Einwirkung nach dem Abendlande. Als Ambrosius, der in regem Verkehre mit dem kaiserlichen Hofe in Constantinopel stand, im Jahre 382 eine Kirche der hl. Apostel von kreuzförmiger Gestalt in Mailand erbaute, befolgte er ohne Zweifel das durch Constantin's Apostelkirche gegebene Beispiel. Die bewusste Beziehung der Grundrissform zur Gestalt des Kreuzes Christi geht aus den Inschriften hervor, welche einst an den Wänden der Kirche zu lesen waren und deren eine Ambrosius selbst verfasst hatte[49], während die andere im Jahre 404 auf Geheiss Serena's, der Gemahlin Stilicho's, im Vierungsraume angebracht wurde[50]. Im Jahre 396 nahm diese Kirche den Leichnam des hl. Nazarius auf und führt seit dieser Zeit die Bezeichnung S. Nazaro grande. Demselben Heiligen ist die kleine kreuzförmige Kirche zu Ravenna gewidmet, welche die Kaiserin Galla Placidia zwischen 440 und 450 als Begräbnissstätte für sich und ihre Angehörigen erbaute; wenn die Widmung einerseits auf einen Einfluss der Mailänder Nazariuskirche hinweist, so darf andererseits aus der Bestimmung als kaiserliche Begräbnissstätte wohl auch auf eine vorbildliche Einwirkung der Apostelkirche in Constantinopel geschlossen werden. Nebenan erhob sich die ebenfalls von Galla Placidia erbaute grössere Kirche zum hl. Kreuz in kreuzförmiger Gestalt, wobei Form und Widmung wohl im Zusammenhange gedacht werden dürfen. — Um dieselbe Zeit begegnen wir der Kreuzform auch bereits in Gallien, wenn auch nur in einem vereinzelten Falle; Bischof Namatius von Clermont in der Auvergne (446 bis 462) erbaute seine Kathedrale in Kreuzform mit einer Apsis; die Worte Gregor's von Tours deuten auf eine rein kreuzförmige Anlage[51]; darüber, dass dies Beispiel Nachfolge gefunden hätte, liegen keine Nachrichten vor. Weit wichtiger dagegen erscheint ein etwa hundert Jahre später entstandener Kirchenbau. Childebert I., König von Neustrien, ein Sohn Chlodwigs, des Begründers des

[48]) Marcus Diaconus, Vita S. Porphyrii episc. Gazensis in Palaestina, c. 10. — Acta SS. Bolland., Februar, tom. III. p. 657.

[49]) Forma crucis templum est, templum victoria Christi Sacra triumphalis signat imago locum. — Vgl. Op. Francig., S. 61.

[50]) Qua sinuata cavo consurgunt tecta recessu Sacrataeque crucis flectitur orbe caput. —

[51]) Gregor. Tur., Hist. Franc. lib. II, c. 16. — totumque aedificium in modum crucis habetur expositum. Vgl. Opus Francig., S. 44 f., 66.

Frankenreiches, hatte im Jahre 543 von seinem zweiten Feldzuge nach Spanien als besonders werthvolle Beutestücke eine Kreuzpartikel aus Toledo und die Stola des hl. Vincentius aus Saragossa nach Paris, seinem Herrschersitze, gebracht; er liess denselben zu Ehren vor den Mauern der Stadt eine Kirche erbauen und bestimmte diese zu seiner Begräbnissstätte[52]). Die Kirche war vollendet, doch noch nicht geweiht, als Childebert gegen Weihnachten 558 starb; am 23. December nahm Germanus, Bischof von Paris (555—576), gleichzeitig die Weihe der Kirche und die Bestattung des Königs vor[53]).

Ueber die Gestalt des Baues berichtet Gislemar, Mönch von St. Germain-des-Prés am Ende des 9. oder in der Frühzeit des 10. Jahrhunderts, dass Childebert »um des lebenspendenden Kreuzes willen« die Kirche in Kreuzform erbauen liess[54]). Dieser Form entsprechend enthielt sie vier Altäre, im Sanctuarium den Hochaltar zu Ehren des hl. Kreuzes und des hl. Vincentius, welcher auch eine Reliquie des hl. Stephanus in sich schloss; im nördlichen Kreuzarme den Altar der hl. Ferreolus und Ferrutius, im südlichen den Altar des hl. Julianus von Brioude, im westlichen den der hl. Gervasius, Protasius, Nazarius und Celsus und des hl. Georg. An der Südseite des westlichen Kreuzarmes war eine Capelle des hl. Symphorianus angebaut, in welcher Bischof Germanus gemäss seiner eigenen Anordnung sein Begräbniss erhielt (a. 576); ihr entsprach gegenüber an der Nordseite die Capelle des hl. Petrus[55]). Dieser Nachricht Gislemar's liegt offenbar ein alter Weihebericht zu Grunde, da er auch die Namen der sechs Bischöfe zu nennen vermag, welche ohne Kenntniss vom Tode des Königs zur Weihnachtsfeier an den Hof gekommen waren und nun an der Weihe der Kirche und den Exequien des Stifters theilnahmen.

Erst nach Childebert's Tode, jedoch mit seiner vorher noch erlangten Zustimmung fügte der mönchisch gesinnte Bischof Germanus, welcher früher Abt von St. Symphorian zu Autun gewesen war, der Kirche ein Kloster hinzu, dessen Leitung er mit Genehmigung Königs Chlothar I. seinem Schüler Droctoveus von Autun übertrug[56]); die Klosterregel war, wie zu Autun, diejenige der hl. Väter Antonius und Basilius. So ward die Kirche des hl. Kreuzes und des hl. Vincentius zur Hauptkirche eines Klosters; aber auch als königliche

---

52) Gregor. Tur., Hist. Fr., lib. IV, c. 20. — Gesta regum Fr., c. 26. — Aimoinus, Hist. Fr., lib. II, c. 20. — Privileg des hl. Germanus für Kloster St. Germain-des-Prés von a. 565: Itaque inclitus iste princeps Parisius basilicam in honore s. Crucis et Domini Vincentii vel reliquorum Sanctorum in unum membrum construxit et sibi sepulturam inibi collocavit. s. Bouillart, Hist. de l'abbaye royale de St. Germain-des-Prez. Paris 1724. Recueil des pièces justif., p. II, Nr. II. — Gislemar, Vita S. Droctovei, c. 8 sq. in den Acta SS. O. S. Ben., saec. I. Paris 1668, p. 252 sqq.

53) Gislemar l. c., c. 13.; vgl. Gregor. Tur. l. c. — Gesta reg. Fr., c. 28. — Aimoinus, lib. II, c. 29.

54) Gislemar, c. 10. Gratia igitur vivificae Crucis Ecclesiam — in modum Crucis aedificare disposuit.

55) Gislemar l. c., c. 13.

56) Gislemar, c. 4, 5, 14. — Aimoinus, lib. II, c. 36.

Gruftkirche erlangte sie eine über die Absicht des Erbauers weit hinausgehende Bedeutung, indem sie bis in die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts den Königen Neustriens und insbesondere dem Hause Chilperich's I. als Begräbnissstätte diente. Ausser dem Stifter Childebert I. und seiner Gemahlin Ultrogotha fanden hier Charibert I. († 570), Chilperich I. († 584), dessen Söhne Merowich und Chlodwig (a. 585), seine zweite Gemahlin Fredegunde (a. 600), Bertrude, die Gemahlin Chlothar's II. († 606), und Chlothar selbst († 628) ihre Ruhestätte. Von da an ging diese Eigenschaft auf die von Chlothar's II. Sohne Dagobert I. erbaute Dionysiuskirche (St. Denis) über; der letzte königliche Begräbnissact in der Kirche zum hl. Kreuz und St. Vincentius wurde durch Audoenus, Erzbischof von Rouen, vorgenommen, welcher den König Childerich II., dessen Gemahlin Belihilde und ihren Sohn Dagobert nach ihrer Ermordung im Jahre 674 hier bestattete [57]). Die fernere Geschichte der Kirche geht völlig in der Entwickelung des Klosters auf, welches rasch in die Reihe der vornehmsten fränkischen Reichsabteien eintrat und von seinem eigentlichen Gründer, dem hl. Germanus, den Titel St. Germain-des-Prés annahm.

Es ist der Beachtung werth, wie sich im Unterschiede der Plananlage der beiden erwähnten königlichen Begräbnisskirchen die Verschiedenheit ihrer Entstehung zu erkennen gibt. Bei St. Germain-des-Prés, ursprünglich nur als Gruftkirche erbaut, bildete wohl im Anschlusse an hervorragende ältere Beispiele, deren wir gedachten, die Kreuzform den anfänglichen Plan. Weiter hinzukommende Bedürfnisse, namentlich wohl der Hinzutritt eines Klosters, veranlassten die Ausgestaltung zur kreuzförmigen Basilika, welchem Typus die Kirche mit den ältesten (romanischen) Theilen ihres jetzigen Bestandes angehört. Die Abteikirche von St. Denis dagegen wurde von Dagobert zunächst nur als Klosterkirche erbaut, und erst später erhielt sie auch die Bestimmung, dem königlichen Stifter als Begräbnissstätte zu dienen; sie hatte daher in der ersten Anlage die dem klösterlichen Erfordernisse angemessenere basilikale Gestalt; ihre Ausbildung zur kreuzförmigen Basilika erfolgte, wie wir im vorigen Abschnitte sahen, erst, als auch das karolingische Haus sie zu seiner Begräbnissstätte erwählte.

Wann in St. Germain-des-Prés die Fortbildung der ursprünglichen Kreuzform zur kreuzförmigen Basilika erfolgte, ist durch die alten Nachrichten nicht unmittelbar bezeugt; einige Anhaltspunkte jedoch sprechen für einen frühzeitigen Eintritt dieses Vorganges. Der unvollkommene Einklang der rein kreuzförmigen Anlage mit den Anforderungen der klösterlichen Gebräuche machte sich wohl von Anfang an fühlbar, um so mehr aber, als in Folge der Wunderthaten, welche dem hl. Germanus schon zu Lebzeiten, insbesondere aber nach seinem Tode († 576) zugeschrieben wurden, der Zudrang der Gläubigen und der Heilung Suchenden zu der Kirche wuchs [58]). Als König

---

[57]) Mabillon, Armates O. S. Ben., IV, p. 465. — Bouillart, Hist. de l'abb. de St. Germain-des-Prez, p. 14.

[58]) Venantius Fortunatus, Vita S. Germani, c. 42. — Gregor. Tur., Hist. Fr., lib. V, c. 8.

Chilperich I. in Paris einzog, war er Zeuge der wunderbaren Heilung eines Lahmen am Grabe des hl. Germanus in der Capelle des hl. Symphorian [59]. Das von Venantius Fortunatus der Autorschaft des Königs zugeschriebene dichterische Epitaphium auf den hl. Germanus [60] bekundet seine Verehrung des Ortes. So mochten wohl mehrfache Beweggründe vorliegen, welche den Anlass zu den Bauvornahmen Chilperichs an dieser Kirche im Jahre 577 boten, wovon in dem Testamente Bertichram's, Bischofs von Le Mans, eines Verwandten und Schülers des hl. Germanus, mit dem sehr allgemeinen Ausdrucke Erwähnung geschieht: »die neue Basilika, welche weiland König Chilperich erbaute« [61]. Es erscheint nicht unbegründet, wenn Bouillart, der Geschichtschreiber von St. Germain-des-Prés, Zweifel erhebt, ob es sich um einen völligen Neubau handelte, da nicht leicht anzunehmen sei, dass die kaum zwanzig Jahre vorher durch Childebert erbaute Kirche sobald zerstört worden sei [62]. Von einer Zerstörung oder Umständen, welche einen Neubau der Kirche bedingten, liegt auch keine Nachricht vor. Es ist daher wahrscheinlicher, dass nur eine theilweise Bauveränderung stattfand, bei welcher die Grundform des Childebert'schen Baues gewahrt und als Ausgangspunkt festgehalten wurde, wie dies auch in allen späteren Bauepochen geschah. Erkennbar liegt die Gestalt des von Gislemar beschriebenen Gründungsbaues noch in dem romanischen Theile des bestehenden Gebäudes vor. Heute noch liegt die Capelle des hl. Symphorian, nun dem Unterrichte der Katechumenen gewidmet, südlich neben der Eingangsseite in unmittelbarem Anschlusse an den westlichen Kreuzarm (das jetzige Mittelschiff); an ihrer Westwand befand sich bis zum Jahre 1793 der Gedenkstein, welcher die ursprüngliche Grabstätte des hl. Germanus bezeichnete [63]. Dass auch die noch bestehende Kreuzanlage mit Ausschluss des frühgothischen Chorhauptes dem merowingischen Plane entspricht, beweist der Umstand, dass in den Jahren 1643 ff. und 1656 bei Gelegenheit von Reparaturen im Chore die Mehrzahl der merowingischen Königsgräber unter dem Paviment des östlichen Kreuzarmes unmittelbar jenseits der Vierung aufgefunden wurde [64]. Wahrscheinlich ist aber auch, dass die Anlage der Seitenschiffe beiderseits des westlichen Kreuzarmes, wodurch die Kirche die Gestalt der kreuzförmigen Basilika erhielt, in merowingische Zeit zurückreicht. In der durch Chilperich ihr ertheilten Form bestand die Kirche bis gegen das Jahr 1000. Sie hatte zwar wiederholte Be-

---

59) Gregor. Tur., De gloria conf., c. 90.

60) Epitaphium S. Germani per Chilpericum Regem im Anhang zur Vita S. Germani. s. Mabillon, Acta SS. O. S. Ben., saec. I, p. 245.

61) Mabillon, Annales O. S. B., tom. I, p. 169, 189. Derselbe, Analecta; Acta episcoporum Cenoman., t. III, p. 109, 121.

62) Bouillart, p. 9 sq.

63) Beschrieben bei Bouillart, p. 284 sq. und Albert Lenoir, Statistique monum. de Paris, 1867, p. 67 sq.; Atlas I, 2, pl. VII. — Im Jahre 754 fand in Anwesenheit Königs Pipin und des jungen Karl die Translation des hl. Germanus aus der Symphorianscapelle hinter den Hochaltar im Chore der Kirche statt.

64) Vgl. hierüber namentlich D. Thierry Ruinart's Appendix zu Gregor. Tur., Hist. Fr. Paris 1699.

schädigungen durch die Normannen in den Jahren 845, 861 und 885 erlitten, die beiden letzten Male durch Brand[65]; im Jahre 861 war insbesondere der Chor betroffen worden, so dass seine Reparatur mehrere Jahre in Anspruch nahm[66]; eine völlige Zerstörung war jedoch in keinem der drei Fälle eingetreten, wie Gislemars Aeusserung bezeugt, dass die Kirche »zur Zeit der Normannen zweimal durch Brand beinahe zu Grunde ging«[67]. Erst Abt Morard (996—1014) liess, wie seine Grabinschrift berichtet, die »von den Normannen dreimal in Brand gesteckte Kirche« niederlegen und auf den alten Fundamenten neu wieder aufbauen[68]. Diesem Neubau schreiben die französischen Archäologen die ältesten Theile des noch bestehenden Gebäudes zu[69], welches sich, wie oben bereits erwähnt wurde, als kreuzförmige Pfeilerbasilika mit einfachen Seitenschiffen darstellt[70]. Ruht der romanische Bau in der That auf den älteren Fundamenten, was für die Kreuzanlage durch den Befund der Königsgräber und die Situation der Symphorianscapelle ausser Zweifel gesetzt ist, so geht wohl auch die Anlage der Seitenschiffe schon auf den Bau vor dem Jahre 1000, d. h. auf den merowingischen Bau zurück und darf, da der Gründungsbau die reine Kreuzform besass, der Bauthätigkeit Chilperich's zugeschrieben werden. In diesem Sinne sind wohl die Marmorsäulen zu deuten, welche nach Venantius Fortunatus die Kirche stützten[71], und an Seitenschiffe zu denken gestattet auch die Erzählung der historia translationis S. Germani von einer dreifachen wunderbaren Heilung, welche zur Zeit Karls des Grossen in dem den Laien zugänglichen, also westlichen Theile der Kirche sich vollzog. Während der Nocturn vor der Anniversarfeier des hl. Germanus erlangten fast gleichzeitig die contracte Leutfreda, der blinde Rantfredus und im gegenüberliegenden Theile der Kirche — in altera parte praedictae ecclesiae — der lahme Lantbertus die Heilung ihrer Gebrechen[72]. Im Hinblicke auf die ältere

---

[65]) Ad a. 845. Aimoinus, De miraculis S. Germain, lib. I, c. 8; ad a. 861. Annales Bertiniani und Chronicon de gestis Normannorum. Aimoinus l. c., c. 10, 15; ad a. 885. Abbo, De bello Parisiaco, lib. I. — Bouillart, p. 34, 44, 50 sqq.

[66]) Aimoinus a. a. O.

[67]) Vita S. Droctovei, c. 11. bis incendio pene disperiit Danorum tempore.

[68]) Morardus bonae memoriae Abbas, qui istam ecclesiam a paganis ter incensam evertens a fundamentis novam reaedificavit. — Bouillart, p. 70 sq.

[69]) Bouillart a. a. O. — F. de Guilhermy, Itineraire archéologique de Paris, 1855, p. 127. — Alb. Lenoir, Statistique monumentale de Paris, 1867, p. 71. — Indessen bekundet das Langhaus doch in seiner Disposition und Construction, wie in seiner stilistischen Erscheinung einen auf Ueberwölbung berechneten Erneuerungsbau aus dem zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts.

[70]) Den Grundriss s. bei Bouillart, Pl. 16. — Alb. Lenoir, Stat. monum. de Paris, Atlas I. 2, Pl. XI. und XVII. und hienach bei R. Adamy, Architektonik des Mittelalters, Bd. II, Fig. 60, S. 117.

[71]) De ecclesia Parisiaca, Vers 11. Splendida marmoreis attollitur aula columnis. — Venantii Fortunati Carmina, lib. II, c. 14, al. c. 11. Reproducirt bei Gislemar, Vita S. Droct., c. 11.

[72]) Historia translationis S. Germani, c. 14, bei Mabillon, Acta SS. O. S. Ben., saec. III, 2. Paris 1672, p. 94 sqq. — Mon. Germ. h., Script. XV, p. 10 sqq.

kirchliche Sitte, welche den Laien ihren Platz in den Seitenschiffen anwies, während das Mittelschiff frei zu bleiben hatte[73]), und in Erinnerung an die von Venantius Fortunatus erwähnten Marmorsäulen, welche die Halle trugen, darf hier die strictere Auslegung im Sinne von Seitenschiffen angewendet werden. So fehlt es nicht an Anzeichen, welche die Wahrscheinlichkeit begründen, dass die Kirche des hl. Kreuzes und des hl. Vincentius bereits durch die Bauthätigkeit des Königs Chilperich I. ihre Fortbildung von der reinen Kreuzform zur kreuzförmigen Basilika gewann.

Die eingehendere Betrachtung, welche wir diesem Bauwerke widmeten, rechtfertigt sich durch sein Verhältniss zu dem Gegenstande unserer Untersuchung. So dürftig seine Geschichte auch bezeugt ist, so sind es doch gerade die, der Ungewissheit am wenigsten unterworfenen Umstände, durch welche es zu der vorher gekennzeichneten Bewegung auf dem Gebiete des westfränkischen Klosterkirchenbaues in belangreiche Beziehung tritt. Vor allem durch seine ursprüngliche Form, welche es wohl gleicherweise seiner Widmung an das hl. Kreuz wie seiner Bestimmung als königliche Gruftkirche verdankte; diese Form war, wie die Beschreibung Gislemar's erkennen lässt, wie es auch in dem späteren, uns noch vor Augen liegenden Bestande der Kirche ersichtlich hervortritt, und gemäss dem allgemeinen Gebrauche des Wortes crux bei den frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchenschriftstellern des Abendlandes die crux immissa in ihrer besonderen Gestaltung als sogen. lateinisches Kreuz. Ein weiterer bedeutsamer Umstand ist es, dass diese Kirche schon während oder doch unmittelbar nach ihrer Entstehung die Eigenschaft als Haupt- oder Abteikirche eines Klosters erhielt; dies ist auf dem Gebiete des abendländischen Klosterkirchenbaues der erste bezeugte Fall der Aneignung dieser Form zu solchem Zwecke. Endlich war es für die Möglichkeit einer vorbildlichen Wirkung dieses Baues auf weitere Kreise ein Umstand von entscheidender Bedeutung, dass er sich an dem Herrschersitze von Neustrien erhob, ausgestattet mit dem Ansehen einer königlichen Unternehmung, wozu bald der Ruf einer Stätte besonderer göttlicher Gnade sich gesellte durch die wunderthätige Kraft, welche von dem Grabe des hl. Germanus ausging. Die Kirche lag im Angesichte des königlichen Palastes, welcher damals an der Stelle der römischen Thermen stand[74]), und es erscheint als eine Thatsache, welche besondere Beachtung verdient, dass jene Männer, deren Bauthätigkeit die Einführung der Kreuzform in den Plan benedictinischer Abteikirchen bewirkte, von dieser Stelle ihren Ausgang nahmen. Audoenus, Wandregisil und Filibert hatten ihre Erziehung und Bildung am neustrischen Hofe zu Paris erhalten und nahmen, ehe sie zu ihren Klostergründungen schritten, bevorzugte Stellungen im Kreise der Palastgenossen unter Chlothar II., Dagobert I. und

[73]) Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie, 5. Aufl., Bd. I, S. 72. — F. X. Kraus, Realencyklopädie der kirchl. Alterth., Bd. I. v. Basilika, S. 124. — Durandus, Rationale divinorum officiorum, lib. I, n. 46. — cf. Constitut. apostol., lib. II, c. 57.

[74]) Der Platz, welchen nun das Musée de l'hôtel de Cluny einnimmt.

Chlodwig II. ein. Ihre Vertrautheit mit dem hl. Orte bedarf somit keines Beweises; sie war durch ihre höfische Stellung gegeben und bedingt. Nur beiläufig sei daher bemerkt, dass Audoenus die Kirche in der Lebensbeschreibung des hl. Eligius, seines Freundes, unter der Bezeichnung Basilika des hl. Germanus erwähnt[75]), und dass er es war, welcher ihr einstiges Vorzugsrecht revindicirend im Jahre 674 den letzten königlichen Begräbnissact in ihr vornahm. Als er sein Kloster Rebais gründete, war er noch Laie, weder in klösterlicher Zucht erwachsen, noch durch klösterlichen Brauch gebunden; um so freier konnten bei der Wahl der Plananlage für seine Klosterkirche die monumentalen Eindrücke zur Geltung gelangen, welche er am Pariser Hofe in sich aufgenommen hatte, und es ergibt sich ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit, dass das Beispiel von St. Germain-des-Prés hiebei den maassgebenden Einfluss übte. Den Mönchen aber, welche er aus dem Vogesenkloster Luxovium berief, trat eine Baugestaltung vor Augen, welche sich von der ihnen geläufigen klösterlichen Uebung in charakteristischer Weise unterschied und daher einer begründenden Erklärung bedürftig erschien. Wie diese sich im mönchischen Kreise gestaltete, lehrt die Legende, welche uns in der Lebensbeschreibung des ersten Abtes von Rebais aufbewahrt ist und die wir oben als die ätiologische bezeichneten.

Bei den jüngeren Genossen des hl. Audoenus aus dem höfischen Kreise, Wandregisil und Filibert, trat zu ihrer gleichartigen Bildung und den übereinstimmenden Eindrücken des höfischen Anschauungskreises die Autorität des älteren Freundes hinzu, um sie zur Nachfolge auf dem von ihm betretenen Wege zu bestimmen, wie wir dies bei dem Bau ihrer Abteikirchen zu Fontanella und Gemeticum wahrnahmen.

Gründet diese Bewegung also völlig in dem Antheil des höfischen Elementes an der Entwickelung des westfränkischen Klosterwesens, so kam ihrer Befestigung und weiteren Ausdehnung der Umstand wesentlich zu statten, dass sie mit einer anderen Bewegung zusammentraf und sich verschmolz, welche ihren Ausgang der eigenen Kraft des klösterlichen Geistes verdankte. In der Vielheit klösterlicher Normen, welche im 6. Jahrhundert auf dem Boden Galliens bestand, gewannen gegen Schluss des Jahrhunderts und in der Frühzeit des folgenden zwei Regeln ein vorwaltendes Ansehen, die des hl. Columban und die des hl. Benedict von Nursia. Die erstere hatte in den Gründungen Columban's, vor allen aber in Luxovium ein Musterbild mönchischer Zucht hervorgebracht, wie es in gleicher Reinheit sich anderwärts nicht darbot[76]). Aber die Strenge der Anforderungen und die Härte der Disciplin wirkte nach manchen Seiten abstossend und liess die mildere Regel Benedict's, welche sich überdies den römischen Riten enger anschloss, in vortheilhaftem Lichte erscheinen[77]). Aus diesen Gründen erhoben sich auf der Synode zu Macon im

---

[75]) Vita S. Eligii, lib. I, c. 26.

[76]) Vgl. hierüber das Zeugniss des Audoenus in seiner Vita S. Eligii, lib. I, c. 21.

[77]) Rettberg, Kirchengesch. II, S. 678 ff. — Mabillon, Acta SS. O. S. Ben., saec. IV, 1. praefatio p. LVII.

Jahre 625 der luxoviensische Mönch Agrestius und Andere gegen Columban's Vorschriften zu Gunsten derjenigen Benedict's, und noch in demselben Jahre erfolgte zu Luxovium unter Abt Waldebert die Vereinigung beider Regeln als ferner geltende Norm [78]. So trat die von Columban's Schöpfungen ausgehende Wirksamkeit in den Dienst der benedictinischen Propaganda, um bald völlig in ihr aufzugehen. Im Jahre 643 setzte sich die Benedictinerregel auch in Columban's letzter Gründung, dem lombardischen Kloster Bobio fest [79]. Um Mitte des 7. Jahrhunderts wurden in Burgund nur noch Klöster nach der Regel Benedict's gegründet; im weiteren Laufe des Jahrhunderts fasste sie allenthalben in Gallien Fuss, und die Synode von Autun im Jahre 670 schrieb sie (c. 15) den Aebten und Mönchen bereits einzig und in allen Stücken vor [80].

In diese Bewegung, durch welche die Entwickelung des abendländischen Klosterwesens im früheren Mittelalter ihre Richtung empfing, traten jene Paladine des neustrischen Hofes mit ihren Klostergründungen ein, indem sie sich ihr von Anfang an anschlossen und sie durch ihr eigenes Wirken wie durch den von ihren Gründungen ausgehenden Einfluss förderten. Wohl dem Beispiele des hl. Eligius folgend, welcher selbst Luxovium besucht hatte und die seit 625 dort bestehende vereinigte Norm den zahlreichen durch ihn gegründeten Klöstern auferlegte, stellte auch Audoenus sein Kloster Rebais unter dieselbe Regel und berief Abt und Mönche aus Luxovium. Von Rebais aus erhielt Gemeticum Form und Norm; zu Filibert's eigener Thätigkeit als Gründer einer Anzahl von Klöstern in der Normandie und im Poitou trat die Kraft seines Beispieles, welches viele Klostergeistliche nach Gemeticum zog, um dort ihr Vorbild zu gewinnen und ihre Klöster nach derselben Regel einzurichten [81]. Auch von Fontanella, welches gleicherweise von Anfang an die vereinigte Regel von Luxovium annahm, ging ein weitreichender Einfluss aus. Wandregisil wirkte bei der Gründung des Klosters Fecamps mit [82]; unter seinem Nachfolger Lantbert entstanden Tochteranstalten von Fontanella an der Loire, in Aquitanien [83] und in der Provence [84] erscheint Fontanella auch in der Reihe der neustrischen Klöster, welche die beginnende Entwickelung des angelsächsischen Klosterwesens beeinflussen [85]. Der neustrische Hof selbst schloss

---

[78]) Mabillon a. a. O. p. LV. — L. Holstenius, Codex Regularum, Aug. Vindel, 1759, p. 166.

[79]) Mabillon a. a. O. p. LVIII.

[80]) Mabillon a. a. O. p. XLV. — Im 8. Jahrhundert gelangte diese Bewegung auf Betreiben der ersten Karolinger auch in Deutschland zum Durchbruch; die Wirksamkeit Benedict's von Aniane und das Mönchcapitulare von Aachen a. 817 brachte sie für das ganze Frankenreich zum Abschluss.

[81]) Confluebant ad eum sacerdotes Domini cupientes exemplum illius imitari, et de ejus regula sua ornabant coenobia. Vita S. Filiberti, c. 20.

[82]) Vita S. Wandregisili auctore coaevo Monacho Fontanellensi, c. 16.

[83]) Vita S. Hermenlandi abb. Antrensis primi. Acta SS. O. S. Ben., saec. III, 1. p. 389 sq. — Annales O. S. B., I. p. 526.

[84]) Annales O. S. B., I. p. 485.

[85]) ibid. p. 525. cf. Beda Venerab., Hist. eccl., lib. III, c. 8.

sich der von jenen Männern betretenen Richtung an; Königin Bathilde, welche nebst ihrem Gemahle Chlodwig II. die Gründung von Fontanella und Gemeticum mit freigebiger Hand gefördert hatte, berief aus Luxovium die Mönche und den Abt für das von ihr im Jahre 657 gegründete Kloster Corbie [86]) und weiter oben ergab sich uns die Wahrscheinlichkeit, dass auch an diesem Orte die Abteikirche schon anfänglich in kreuzförmig basilikaler Gestalt erbaut ward.

Die Förderung, welche dem siegreichen Fortschritte des benedictinischen Klosterwesens aus dem Werke der neustrischen Paladine erwuchs, musste aber auch der Geltung und Verbreitung des neuen architektonischen Typus zu statten kommen, so dass er neben dem herkömmlichen basilikalen Plane sicheren Boden gewinnen konnte. Fehlt es auch an Nachrichten über hervortretende architektonische Thatsachen in dem wirren Gange der Zeitereignisse gegen Ende des 7. und zu Anfang des 8. Jahrhunderts, welcher vielfache Gefahren für das innere Leben und den äusseren Bestand der Klöster mit sich brachte und die Zustände hervorrief, welche den Anlass zu der grossen Reformbewegung des 8. Jahrhunderts gaben, so lässt sich doch erkennen, dass das, seine künftige Stellung vorbereitende Geschlecht der Pipiniden jenen hervorragenden Reichsabteien bereits seine Gunst zuwandte, während die der niedergehenden Dynastie ihnen erhalten blieb [87]). Auf den Vorrang, welcher ihnen im Beginn der neuen Aera unter den übrigen fränkischen Klöstern zustand, wurde oben bereits hingewiesen. Für die Geltung der durch sie vertretenen architektonischen Tradition zeugt endlich deren Anwendung in der Gruppe von Bauten, die im vorigen Abschnitte der Betrachtung unterlag. Auch hier erscheint wiederum der neustrische Hof in führender Stellung: Karl der Grosse als Bauherr von St. Denis und von Centula, an letzterem Orte gemeinschaftlich mit Angilbert, welcher am Pariser Hofe erwachsen und zu Würden gelangt war; auch Benedict von Aniane hatte seine Erziehung und Bildung am königlichen Hofe zu Paris erhalten und stand sodann in höfischem Dienste unter Pipin und Karl [88]), ehe er sich dem Mönchsstande zuwandte und mit königlicher Unterstützung sein Kloster zu Aniane erbaute, wodurch jene Bauweise in den südlichsten Theil des westlichen Frankenreiches übertragen wurde. Die in der Geschichte des abendländischen Klosterwesens bis dahin unerhörte Höhe des Ansehens und des Einflusses, welche sich mit dem weiteren Wirken dieses Abtes verband, kam auch der beim Bau der Salvatorkirche zu Aniane von ihm befolgten architektonischen Tradition zu gute und trug dazu bei, ihre Geltung weiter zu verbreiten. Eines der vornehmsten Zeugnisse hiefür bildet der Plan von St. Gallen.

Unsere Untersuchung ergab, dass der Anstoss zur Entstehung der kreuzförmigen Basilika von dem Boden des monumentalen Gedankens ausging; das

[86]) Vita S. Bathildis Reginae auctore coaetaneo anonymo, c. II, 7.

[87]) Ueber die umfangreichen Schenkungen Pipin's von Heristal und seiner Gemahlin Plektrudis, wie auch Dagobert's III. an Fontanella s. Gesta abbatum Fontanellensium, c. II, VII. Zeitweise ist die Abtswürde von Fontanella und Gemeticum in einer Person vereinigt; ibid. c. VIII.

[88]) Vita, c. 4, 5.

bewegende Moment bildete die bewusste Erfassung und Darstellung der Kreuzform; aus dem Zusammentreffen besonderer äusserer Umstände mit der bestehenden Neigung zu symbolischer Auffassung der Form empfing die architektonische Phantasie die Anregung, die Kreuzform für einen Bauzweck anzuwenden, dem sie bis dahin fremd war. Erfordernisse praktischer Art wirkten hiebei nicht mit; in den uns bekannten frühesten Fällen entsprang die neue Form der freien Wahl der Bauenden und bildete bei der Uebernahme des Gebäudes in den Gebrauch das Gegebene, mit dem die Praxis sich in Einklang zu setzen hatte.

Die Umstände besonderer Art, welche zu diesem Ergebnisse mitwirkten, knüpfen sich an den neustrischen Königssitz des merowingischen Herrscherhauses. Durch einen zufälligen, nicht von Anfang an beabsichtigten Lauf der Dinge gewann König Childebert's kreuzförmige Begräbnisskirche die Eigenschaft einer Klosterkirche. Dieser Vorgang allein würde jedoch schwerlich eine weitergreifende, den bestehenden Gebrauch der klösterlichen Baukunst modificirende Wirkung geübt haben, um so weniger, als das vom hl. Germanus errichtete Kloster einer monastischen Form angehörte, deren Geltung auf fränkischem Boden bald mehr und mehr in Abnahme gerieth; eine solche Wirkung wurde erst durch den Umstand vermittelt, dass gerade vom neustrischen Hofe eine Reihe von Männern ausging, welche sich mit Eifer dem aufstrebenden benedictinischen Klosterwesen zuwandten und jene, vor ihren Augen liegende monumentale Thatsache auf den klösterlichen Kirchenbau in freier, von anders gearteten Zwecken unberührter Wahl zur Anwendung brachten.

Der ästhetische Gewinn, welcher sich aus der Verschmelzung der Kreuzform mit dem basilikalen Plane ergab und an welchem sowohl die innere wie die äussere Gestalt des Bauwerkes theilnehmen, braucht hier nicht erst nachgewiesen zu werden; er ist längst erkannt und gewürdigt. Dem von der Längsrichtung beherrschten Plane der Basilika brachte doch selbst die Anfügung einer Queranlage nach dem Schema der T-Form nur eine auf blossem Anreihen der Räume beruhende Bereicherung, welche einer organischen Verknüpfung und Durchbildung wenig fähig war. Durch die Verschmelzung mit der Kreuzform aber erlangte die Basilika einen wesentlichen Antheil an der ausdrucksvolleren Form der Centralanlage; in der Vierung gewann sie die beziehungsreiche Mitte, welche die ihr zustrebenden Theile einheitlich zusammenfasst und die Norm ihrer Entfaltung in sich trägt. Die entschiedenere Sonderung des Sacrariums durch seine Verlegung in den erhöhten östlichen Kreuzarm steigerte den Eindruck der Würde dieses, den weihevollsten Acten vorbehaltenen Raumes. Aber auch die äussere Gestalt des Gebäudes gewann an Mannigfaltigkeit und Harmonie. Die Ausprägung der Kreuzform in den vier Kreuzflügeln ergab eine reichere und ausdrucksvollere Gruppe, und die künstlerische Erfassung dieser Form bekundet sich frühzeitig in der Betonung der zusammenfassenden Mitte durch den beherrschenden Vierungsthurm, — ein architektonisches Motiv, welches in der späteren Entwickelung zu gleich reizvollen wie imposanten Gestaltungen führte.

Sind die zufälligen Umstände, welche sich am Mittelpunkte Neustriens

einstellten und die Entstehung der kreuzförmigen Basilika vorbereiteten, auch schon völlig bedingt durch die vorausgegangene Umgestaltung der allgemeinen Verhältnisse, durch den Eintritt einer neuen Ordnung, einer neuen Autorität auf den Trümmern der antiken Welt, so entsprang die ausschlaggebende That noch viel mehr der ethischen Kraft des neuen Volksthumes, welches von jenem Boden Besitz ergriffen hatte. Eine jugendfrische Empfänglichkeit und die innige Erfassung eines hohen sittlichen Zieles trieb jene neustrischen Höflinge germanischer Abkunft zu ihren klösterlichen Unternehmungen und zu deren bedeutsamer Gestaltung. In der Ausbildung der kreuzförmigen Basilika von diesen Anfängen bis zu der reifen und ebenmässigen Form, wie sie der Plan von St. Gallen bietet, bekundet sich zum ersten Male die eigene umgestaltende Kraft des nordischen Geistes auf dem Gebiete der christlichen Kunst. Sie ergriff zunächst das Problem der Raumentfaltung und schuf durch die Verschmelzung zweier, in der Ueberlieferung getrennt vorliegenden Typen eine neue reichere und doch völlig harmonische Form. Dieses bedeutsame Ergebniss festhaltend und mit demselben alle weiteren constructiven und künstlerischen Probleme verbindend und zur Lösung führend gewann die nordische Baukunst des Mittelalters ihren eigenthümlichen Charakter und ein Ziel, dessen Stelle auf der Höhe aller kunstgeschichtlichen Entwickelung liegt.

Diese Bedeutung des Endzieles rechtfertigt die in unserer Untersuchung gestellte Frage nach den Anfängen; sie ergaben sich im Gefolge der Umgestaltung der abendländischen Verhältnisse durch den Uebergang des bestimmenden Einflusses an germanische Art.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XXV.

Lüttich.

Universitätsbibliothek.

Die Bibliothek erwarb um 1824 aus dem Kloster St. Trudo eine Anzahl von Manuscripten, welche grösstentheils im dritten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts von einem Mönch dieses Klosters geschrieben wurden. Derselbe hatte, wie es scheint, die Gepflogenheit, Alles, was ihm an Stichen und Holzschnitten unter die Hände kam, in die Manuscripte einzukleben. Oft sind sogar grössere Blätter mit kleineren beklebt. Passavant [1]) hat indessen den Werth der in den Handschriften von St. Trudo erhaltenen Stiche erheblich überschätzt, wenn er sagt, dass die Manuscripte eine Menge Unica des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts enthalten. Für das fünfzehnte Jahrhundert trifft das entschieden nicht zu, denn die von ihm beschriebenen Unica sind entweder, wie der hl. Agatius (P. II. 32. 56), S. Felicitas (P. II. 165. 1), die Messe des hl. Gregor (P. II. 291. 1) und Christus mit dem Passionswappen (P. II. 149. 27), Arbeiten des sechzehnten Jahrhunderts und zwar allerniedrigsten Ranges, oder wie die runden Darstellungen von Aposteln und Heiligen (P. II. p. 267—268. Nr. 22—26, 29, 30, 32—34) keineswegs Unica, sondern Fragmente der wohlbekannten Stiche Israhels van Meckenem B. 152, 156 und 157. Richtiger urtheilt der feinsinnige Renouvier über den Werth oder Unwerth der St. Trudo-Stiche. In seiner Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne, jusqu'à la fin du quinzième siècle heisst es p. 124 u. ff.:

»Quelques personnes, dit-on, y voudraient trouver la preuve d'une ancienne école de gravure à Liége, et d'autres y auraient vu des pièces du plus ancien travail. Je n'ai rien trouvé de pareil, en les parcourant; je n'ai aperçu que quelques gravures anciennes d'Israël van Meckenen, du maître à l'S et quelques monogrammes noyés au milieu de beaucoup d'autres pièces plus

---

[1]) Peintre-Graveur II. p. 32.

modernes. La plus grande partie sont l'ouvrage d'un graveur de la localité sans manière, parce qu'il est sans talent aucun, burinant durement des saints du couvent et copiant des gravures de toute sorte, sans qu'on puisse lui assigner ni rang ni date; il est probablement contemporain du scribe, bien qu'il y ait encore beaucoup d'archaïsme dans son fait. L'histoire de l'art est impossible, si on ne la débarrasse d'abord de ces imageries, qui ne répondent à aucune idée plastique ou historique: leur qualité négative saute aux yeux, malgré toute la peine que s'est donnée quelquefois la main qui les a produites. C'est uniquement pour cela que je noterai deux estampes, les plus remarquables de celles qui se rencontrent dans les manuscrits de l'abbaye de Saint-Trond: Sancta Felicitas et Sanctus Agacius etc. etc.«

Ich kann diese Aussagen nur bestätigen mit der Einschränkung, dass eine sorgfältige Durchsicht der Manuscripte zur Vervollständigung der Werke des Meisters S. Alart Claes und der niederländischen Kleinmeister unerlässlich sein dürfte. Auch seltene Holzschnitte von Hans Baldung Grien, Schäufelein u. A. befinden sich darin. Von den Manuscripten Nr. 39, 78, 83, 248, 278, 298, 302, 305, 308, 311, 312, 313, 320, 321, 322, 324, 366, in denen sich nach dem Katalog[2]) Stiche befinden, enthalten Nr. 78, 302, 311, 312, 313, 320, 321, 322, 324 nur Blätter des sechzehnten Jahrhunderts. Nr. 305 war bei meinem Besuch im August 1889 und auch später unauffindbar, dagegen fand ich Einiges in Nr. 368, das im Verzeichniss fehlt.

Es sei hier zuerst der von Passavant meiner Ansicht nach mit Unrecht in's fünfzehnte Jahrhundert verwiesenen Stiche gedacht, nämlich:

1. St. Agatius. P. I. p. 216 und II. 32. 56 und p. 252. Vergl. Repertorium XIV. p. 109 bei Nr. 32. Der Stich findet sich auf fol. 383 verso des Ms. 83: Collectarium praeceptorum moralium, St. Trudo 1549[3]). Passavant führt ihn im Appendix zum Werk des Meisters mit den Bandrollen auf und findet, dass er sehr alterthümlich aussehe, aber nur äusserst wenig Aehnlichkeit mit der Manier des genannten Stechers habe, auch dies nur in der Landschaft mit ihrer gänzlich fehlerhaften Perspective. Er ist geneigt, das Blatt mit Rücksicht auf den Fundort einem Meister aus dem Bisthum Lüttich zuzuschreiben, der mehr unter dem Einfluss der deutschen Schule als dem der Schule v. Eyck's stehe. — Kürzer und treffender thut ihn Renouvier[4]) ab, und ich will die Schärfe seiner Charakteristik nicht durch eine unzulängliche Uebertragung abschwächen: »Quelques fleurs sur le sol, assez bien faites, la perspective tout à fait manquée; la figure est modelée avec soin; tout le reste est massacré. Dans tout ce travail, il y a une dureté et une peine pour mal faire qui n'est jamais chez les artistes, quelque anciens qu'ils soient et quelque pauvrement qu'ils fassent.« — Ich vermag dem nur wenig hinzuzusetzen. Der Agatius

[2]) Bibliothèque de l'Université de Liége. Catalogue des Manuscrits. Liége 1875.

[3]) Passavant spricht p. 32 von »einigen«, p. 252 von »zwei« Exemplaren, die sich in demselben Manuscript finden. Ich konnte in Lüttich und später in Dresden, wo ich den Codex durch die Güte des Bibliothekars Mr. Grandjean nochmals durchzusehen Gelegenheit hatte, nur einen Abdruck darin entdecken.

[4]) Histoire p. 125.

scheint mir von derselben Hand herzurühren wie die monogrammirte hl. Felicitas (Nr. 2). Die Zeichnung des Blattes ist geradezu kindisch, die ganz falsche Perspective, besonders bei der Stadt am Ufer rechts, sehr auffällig, die Typen fratzenhaft. Ohne Frage gehört das Blatt bereits in's sechzehnte Jahrhundert, wofür u. A. auch die vorn breiten Schuhe des Heiligen sprechen.

2. St. Felicitas. P. II. 165. 1. Vergl. Repertorium XIV. p. 109 bei Nr. 32. Der Stich klebt auf fol. 380 verso des Manuscripts 83: Collectarium praeceptorum moralium, St. Trudo 1549. Passavant gibt das aus G V gebildete Monogramm nicht genau wieder, ebensowenig Nagler[5]). Es ist von eckigerer Form. Renouvier[6]) erwähnt seiner nicht.

Passavant führt den Stecher, von dem er nur dies eine Blatt kennt, als einen ausgezeichneten Meister des fünfzehnten Jahrhunderts auf und Nagler nennt es ein schönes Blatt, wohl nur auf Passavant's Autorität hin. Renouvier findet Zeichnung und Stichweise alterthümlich, aber die Arbeit unbeholfen, kleinlich und untermischt mit einer bereits sehr vorgeschrittenen Technik, welche den moderneren Stecher verräth. Die Ungewohntheit desselben zeigt sich bis in die gothischen Charaktere hinein, welche die Figuren auf Spruchbändern umgeben. — Wie oben erwähnt, halte ich die mittelmässige Arbeit für ein Werk derselben Hand wie den hl. Agatius, nur ist die Hauptfigur jedenfalls nach einem älteren Vorbilde copirt, wodurch auch das Zwitterhafte des Stiches seine Erklärung finden würde.

3. Die Messe des hl. Gregor. P. II. 291. 1. Der Stich findet sich auf Fol. 4 verso des Manuscripts 248: Collectarium, St. Trudo 1550. Passavant, der das Monogramm  in starker Vergrösserung gibt, setzt ihn an's Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, worin ihm Nagler im III. Bd. seiner Monogrammisten (Nr. 179) folgt, während er ihn im II. Bd. (Nr. 423) nach Mittheilung von Harzen richtiger in's sechzehnte Jahrhundert verweist. Die Arbeit ist sehr gering.

4. Der Heiland mit dem Passionswappen. P. II. 149. 27. Der Stich klebt auf fol. 113 des Manuscriptes 308 (Kat. 271): Ordinarius Ceremoniorum Monasterii Sti. Trudonis et liber pacis sive Accentuarius, St. Trudo 1564, geschrieben, wie mehrere andere, vom Bruder Trudo de Gembloux.

Passavant beschreibt das Blatt als anonyme Arbeit der Schule Schongauer's. Es ist jedoch eine schwache Copie nach dem viel besser gezeichneten niederrheinischen Stich vom Monogrammisten M + B im British Museum (Willshire, Cat. II. 258. J. 42)[7]) mit Hinzufügung der Augen auf den drei Würfeln im Wappen und derselben zweizeiligen Majuskel-Unterschrift, nur mit anderen, meist sternförmigen Trennungszeichen. Der Buchstabe T hat in den Worten mortem und moriatur, die Form E. An Stelle des Monogramms steht die von Passavant übersehene Jahreszahl 1558 (?), welche durch rothe Schrift

[5]) Monogrammisten III. Nr. 419.

[6]) Histoire p. 125.

[7]) Zuerst 1868 von Andresen in Naumann's Archiv, Bd. XIV. 21. 65 beschrieben.

verdeckt und daher unleserlich ist. Sie schien mir 1558 zu lauten und die übrigen Stiche derselben Handschrift gehören sämmtlich dem sechzehnten Jahrhundert an. Zwei von ihnen tragen die Jahreszahlen 1557 und 1562.

5. St. Anna selbdritt. P. II. 267. 31.

Der Vollständigkeit halber seien hier noch die schon dem sechzehnten Jahrhundert angehörigen Copien oder Nachahmungen älterer Kupferstiche aufgeführt, welche mir in den Manuscripten von St. Trudo auffielen und denen Nr. 4 der vorstehenden Aufstellung ebenfalls beizuzählen wäre. Es sind dies:

a) Nach dem Meister E S.

1. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. 233 : 162 mm Bl. Holzschnitt aus dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts. Zwei Exemplare, eines im vorderen Deckel des Manuscriptes 39 [8]), das andere colorirt mit Lackroth, Gelb, Zinnober, Braun, Grau und Grün, im Manuscripte 248 [9]) auf fol. 17 verso.

Das Original des Meisters E S ist verschollen, die Composition aber in zwei gestochenen Copien erhalten, und zwar:

a) P. II. 61. 173 und 287. 15. Photographie bei R. Brulliot, Copies photographiques. München. Paris.

Der Stich wurde zuerst von Nagler [10]) dem Hieronymus van Aeken zugeschrieben und unter diesem Namen in Brulliot's Werk reproducirt. Passavant beschrieb das Pariser Exemplar unter den Arbeiten des Meisters E S und seiner Schule, sodann das Münchener noch ein zweites Mal bei den dem Hieronymus Bosch zugewiesenen Stichen, jedoch augenscheinlich nur nach Nagler, ohne es selbst gesehen zu haben, da auch die Maassangaben fehlen. Renouvier [11]) hielt an der Urheberschaft des Bosch fest, und erst Wilhelm Schmidt [12]) berichtigt den Irrthum, indem er den Stich in die Schule des Meisters E S verweist, wohin er auch offenbar der Technik nach gehört [13]).

b) Gegenseitig zu a. Der Dämon links, welcher sich mit den Beinen an der Kutte des Heiligen festhält und ihn am Bart zerrt, hat grosse Hängeohren und nicht wie bei a) an Kinn und Backen hakenartig gekrümmte Stacheln. 114 : 86 mm. Unbeschrieben. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst. Nr. 74 (unter dem Namen »Bosche«. Auct. D. D. T***. Leipzig 1874. 40 Thlr.).

Der Holzschnitt in Lüttich zeigt die Darstellung gleichseitig mit a, aber stark vergrössert und mit vielen Veränderungen. Der Heilige ist mehr vornüber geneigt, der Teufel unten links mit einer Gabel bewaffnet, der obere links und der untere rechts haben kein Gesicht auf dem Bauch und das Schwein

---

[8]) Kat. Nr. 402: Collectarium praeceptorum moralium. 16. Jahrhundert.

[9]) Kat. Nr. 401: Collectarium St. Trudo 1550.

[10]) Monogrammisten I. 23. 6). Heinecken beschreibt ihn schon in den Neuen Nachrichten I. 335. 216 unter den Anonymen.

[11]) Histoire p. 185.

[12]) Meyer's Künstlerlexikon I. 97. c).

[13]) Vergl. Dutuit, Manuel, VI. p. 665.

keine Glocke. Die sehr rohe Arbeit scheint eine gegenseitige Aftercopie nach einem noch dem fünfzehnten Jahrhundert angehörigen Holzschnitt der Wiener Hofbibliothek (Fr. v. Bartsch 2524), der auf das verschollene Original des Meisters E S zurückgeht und 267 : 197 mm. Einf. misst.

b) Nach Martin Schongauer.

2. Die Geburt Christi. Gegenseitige Copie nach B. 4 vom Monogrammisten H, ohne den mittleren Engel oben links. Auf dem Spruchband stehen die Worte: Gloria in. Vor dem Hirten, der im Hintergrunde die Verkündigung empfängt, ist ein Schaf hinzugefügt und hinter ihm ein zweites. Unten links an einem Steine der Ruine die Bezeichnung: 1529 H. 245 : 168 mm. Bl.: Einf. P. II. 111. 4.

Der unten verschnittene Abdruck, mit Blau, Grün, Gelb, Braun, Zinnober und Violett colorirt, findet sich in dem Manuscripte 248[14]).

3. Die Geburt Christi. Copie nach B. 5 vom Monogrammisten H ohne dessen Monogramm, aber mit der Jahreszahl 1527. Joseph und die Hebamme links fehlen, und über Maria schwebt ein vierter Engel mit einem leeren Spruchband. In der Mauer über den Köpfen von Ochs und Esel ein kleines Fenster. Links unten am Boden zwei Blattpflanzen und darüber die Jahreszahl. 175 : 133 mm. Einf. Unbeschrieben.

Der Stich ist mit Blau, Roth, Grün, Gelb und Fleischfarbe illuminirt und klebt in demselben Manuscript wie Nr. 2. Die ziemlich dürftige Copie ist evident von der gleichen Hand wie die monogrammirte von 1529 und ein hl. Michael von 1548, ebenfalls mit der Chiffre H P. III. 94. 1. von sehr manirierter und dürftiger Zeichnung, welcher sich in dem nämlichen Manuscript auf fol. 407 verso findet.

3. St. Andreas. Gegenseitige Holzschnitt-Copie nach B. 35. Der Apostel trägt einen Nimbus und steht auf gequadertem Boden unter einem Portal. 98 : 69 mm. Einf. Unbeschrieben.

Schwache Arbeit vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in demselben Manuscript.

c) Nach dem Meister I A M von Zwolle.

4. St. Quirin. Freie Holzschnitt-Copie nach P. II. 234. 165. Der links knieende Ritter trägt eine Rüstung des sechzehnten Jahrhunderts. Statt des Engels mit dem Wappen rechts schwebt links ein anderer, der die Fahne des Heiligen hält. Viele andere Veränderungen sind vorgenommen. 136 : 94 mm. Bl. P. IV. 279. 177a. Die Bibliothek besitzt zwei Exemplare, das eine im Manuscript 278[15]) auf fol. 48 verso, das andere im Manuscript 298[16])

---

[14]) Kat. 401. Collectarium St. Trudo 1550.

[15]) Kat. 277. Hymni in depositione S. Trudonis. St. Trudo 1566.

[16]) Kat. 346. Gerardi Moringi opuscula varia etc. St. Trudo, mit den Daten: 1539, 1544, 1551, 1555, 1545, 1552, 1553. Der Codex enthält auch einen Stich von 1567.

fol. 131 verso. Passavant beschreibt den Holzschnitt irrthümlich als Kupferstich unter den Anonymen des sechzehnten Jahrhunderts.

Das Original des Meisters von Zwolle, in der Grösse der Holzschnitt-Copie ziemlich genau entsprechend, befindet sich in München und Oxford. Harzen [17]) führt den Stich — allerdings als zweifelhafte Arbeit — im Werk seines Pseudo-Zeitblom an, ohne auf die niederländische Legende zu achten. Passavant nennt ihn ein gutes Blatt in der Manier des Israhel van Meckenem. Willshire [18]) endlich beschreibt das Exemplar in Oxford, bei welchem die Unterschrift fehlt, nach der Photographie im British Museum unter den Anonymen, ohne seine Identität mit dem von Passavant aufgeführten Stich zu bemerken. Die Arbeit rührt unverkennbar vom Meister von Zwolle her.

d) Nach Israhel van Meckenem.

5. SS. Petrus und Andreas. Holzschnitt-Copie nach B. 79 aus der Apostelfolge B. 79—84, ohne die Brüstung vor den Aposteln. Oben halten zwei Engelknaben ein Täfelchen mit den Monogrammen Christi und Mariä. Unten die Namen der Apostel. 221 : 157 mm. Einf. Unbeschrieben.

Die Arbeit ist von geringem Werth. Das Blatt klebt im Manuscript 248 und trägt ein Colorit von Zinnober, Gelb, Grün und Violett.

Was die Manuscripte von St. Trudo an Kupferstichen aus dem fünfzehnten Jahrhundert enthalten, beschränkt sich auf folgende niederrheinische Blätter.

Israhel van Meckenem.

1. Die Dornenkrönung. B. 14 aus der Passionsfolge B. 10—21. Schlechtes Exemplar, gebräunt und verschnitten (Manuscript 83) [19]) fol. 410 recto).

2. Joachims Opfer wird zurückgewiesen. B. 30 aus dem Marienleben nach Hans Holbein d. Aelt. B. 30—41 Abdruck mit vollem Plattenrand und Spuren von Colorit (Manuscript 39) [20]).

3. Zwei Runde aus dem Stich B. 152:
   b) S. Veronica zwischen Petrus und Paulus. P. II. 228. 127 und 267. 32. Colorirt mit Violett, Grün, Blau, Braun und Fleischfarbe.
   e) Der Stier des Evangelisten Lucas. Colorirt mit Gelb und Roth, viereckig ausgeschnitten, so dass man rechts noch das o J des Stechermonogramms sieht.

Beide Fragmente kleben im Manuscript 248 [21]). Passavant beschreibt das Rund b p. 228 als niederdeutsche Arbeit bei den anonymen Deutschen

---

[17]) Naumann's Archiv VI. 104. 60.

[18]) Cat. II. 93. G. 106.

[19]) Kat. 364. Collectarium praeceptorum moralium. St. Trudo 1549.

[20]) Kat. 402. Collectarium praeceptorum moralium. St. Trudo. 16. Jahrhundert.

[21]) Collectarium. St. Trudo 1550.

nach dem Abdruck im British Museum, und p. 267 nach dem Exemplar in Lüttich unter den anonymen Niederländern. Das zweite Fragment e scheint er übersehen zu haben. Es gehört dem II. Etat des Stiches, mit der derben nach rechts geneigten Strichlage auf dem dunkeln Grunde, an und findet sich auf Fol. 15 recto.

4. Fünf Runde aus dem Stich B. 156. II:

a) Der Heiland. P. II. 267. 22.

c) S. Maria von Mailand. P. II. 268. 34.

d) St. Laurentius. P. II. 267. 29 (fol. 12 verso).

e) S. Barbara. P. II. 268. 33.

f) St. Wolfgang. P. II. 267. 30.

Die fünf Fragmente, welche von Passavant unter den niederländischen Anonymen aufgeführt werden, finden sich zerstreut in demselben Manuscript. Sie sind viereckig ausgeschnitten, so dass man bei e rechts noch die Hälfte des o J, bei f links noch die Hälfte des Mo vom Monogramm sieht, und tragen ein Colorit von Violett, Roth, Grün, Blau, Braun und Fleischfarbe.

5. Vier Runde aus dem Stich B. 157:

a) Petrus und Paulus. P. II. 267. 23. I. Et. Vor der nach rechts geneigten Schraffirung auf der Brust des Paulus (nur rechts unter seinem Bart ist dieselbe vorhanden).

c) Andreas und Bartholomäus[22]. P. II. 267. 26 (fol. 1 verso).

d) Matthäus und Thomas[23]. P. II. 267. 24.

f) Simon und Judas Thaddäus. P. II. 267. 25[24] (fol. 15 verso).

Die vier Fragmente finden sich in dem gleichen Manuscript. Passavant beschreibt sie gleichfalls unter den anonymen Niederländern. Sie sind viereckig ausgeschnitten, so dass man bei f noch links den Schnörkel vom M der Chiffre sieht, und mit Grün, Roth, Violett, Blau, Gelb und Fleischfarbe illuminirt. Die vorstehenden 11 Runde kleben in den Initialen des Manuscriptes.

6. Christus vor Herodes. P. II. 182. 49 und 215. 25. Lehrs, Kat. des Germ. M. 51. 250. Blatt 30 aus dem grossen Leben Christi. P. II. 180. 21—73. Lehrs, Kat. des Germ. Mus. 41. 223—272.

Der sehr beschädigte und unten verschnittene Abdruck klebt im Manuscript 366[25] auf fol. 149. Passavant beschreibt ihn p. 215 als Christus vor Pilatus unter den niederdeutschen Anonymen zusammen mit zwei anderen Blättern derselben Folge: Christus bei Simon und die Händler aus dem Tempel treibend (P. II. 181. 37 und 182. 40)[26], die ich jedoch in Lüttich nicht auffinden konnte.

---

[22]) Passavant benennt diesen Apostel nicht, da er das Messer in seiner Rechten übersah.

[23]) Bartsch und Passavant nennen ihn: Jacobus minor.

[24]) Bartsch und Passavant erklären ihn für Thomas.

[25]) Kat. 276. Sacrarium Trudonopolitanum. 16. Jahrhundert.

[26]) Vergl. P. II. 215. 23—25.

Monogrammist A

7.* Der Todtentanz. P. II. 201. 6.

Der Stich findet sich im hinteren Deckel des Manuscriptes 83[27]. Er wird zuerst von Nagler nach Mittheilungen von Ernst Harzen erwähnt[28]. Nagler führt ihn jedoch nicht bei den anderen Stichen des Monogrammisten A auf, sondern unter dem Namen: A maik (A mair oder maik). Er vermuthet, dass dieser Stecher mit jenem identisch sei, der mit einem blossen A signirt habe, und dies ist vollkommen richtig. Die Bezeichnung, wie sie Nagler gibt, muss aber auf einem Flüchtigkeitsfehler seines Gewährsmannes Harzen beruhen, denn der Stich ist wie die übrigen nur mit einem A bezeichnet, und von den dahinter stehenden Buchstaben vermochte ich so wenig wie Passavant auch nur eine Spur zu entdecken. Letzterer rühmt mit Recht die treffliche Anordnung und die bewegte Lebendigkeit der Composition bei schwacher Ausführung. Das Blatt scheint ihm nach einem guten niederdeutschen Stich des fünfzehnten Jahrhunderts copirt zu sein. Dies ist zwar nicht der Fall, doch erweist sich die Darstellung als gegenseitige Copie nach dem bekannten Holzschnitt der Schedel'schen Weltchronik fol. CCLXIV mit Hinzufügung der Schlangen bei den tanzenden Gerippen und der Kröte auf dem Leichnam im Grabe sowie der Pflanzen am Boden und der Spruchbänder. Die Maasse des Holzschnittes (193 : 226 mm Einf.) stimmen ziemlich genau mit denen des, wie es scheint, etwas verschnittenen Stiches überein. Die bei letzterem hinzugefügte Querschraffirung des Grundes soll wohl die Nacht auf dem Kirchhof andeuten.

XXVI.

Brüssel.

Bibliothèque royale de Belgique.

Leider war es mir trotz wiederholter Versuche und ungeachtet der besten Empfehlungen nicht möglich, die ebenfalls in Brüssel befindliche Sammlung des Herzogs von Arenberg zu sehen, die seit einer Reihe von Jahren absolut unzugänglich sein soll. Es ist dies um so mehr bedauerlich, als diese meines Wissens nur von Passavant benutzte Sammlung ungemein reich an Incunabeln des Kupferstiches ist und unter Anderem zwei werthvolle Unica enthält: den kleinen Liebesgarten vom Meister der Liebesgärten P. II. 253. 4 und die hl. Barbara vom Meister E S P. II. 63. 182, welche Duchesne[1]) noch im Cabinet Brisart zu Gent sah.

Dagegen ist das Kupferstichcabinet der Bibliothèque royale eines der

---

[27]) Kat. 364. Collectarium praeceptorum moralium. St. Trudo 1549.

[28]) Monogrammisten I. Nr. 2521.

[1]) Voyage d'un Iconophile p. 329.

bestgeordneten auf dem Continent, und ich bin durch die unermüdliche Gefälligkeit des Vorstandes der Sammlung, Henri Hymans, in der Lage bei den meisten Blättern die Provenienzen anzugeben. Ihm verdanke ich auch die folgenden Angaben:

Das Inventar der zur Bibliothèque royale gehörigen Stiche beginnt erst unter der Direction Louis Alvin (1850—1887).

1841 deponirt der Stadtrath 128 Stiche der deutschen Schule und einen Sammelband: »Icones omnis generis«. In demselben Jahr überweist die Stadt der Bibliothek eine Sammlung, in welcher drei Blatt von Martin Schongauer (»3 sujets de Martin Schoen») figuriren und weitere 83 Stiche der deutschen Schule. 1843 wurde die Sammlung van Parys (14,318 Blatt, 77 Kupferplatten und 12 Bände figürlichen Inhalts für die Summe von 15,000 fr. erworben.

1847 am 28. Januar wurden vom Kunsthändler Weiss 18 Stiche von Dürer, Aldegrever, Schongauer (»Schoonen«!), De Bry etc. für 210 fr. gekauft. 1848 und 1849 sind endlich einige Ankäufe von Weber in Bonn zu verzeichnen.

Bei all diesen Erwerbungen fehlen genauere Angaben. Die Mehrzahl der in dem nachstehenden Verzeichniss ohne Provenienz aufgeführten 24 Blätter dürfte daher aus der Sammlung van Parys stammen.

Hymans fand bei seinem Amtsantritt (1857) umfangreiche Varia-Bände aus den alten Klöstern der Stadt vor, welche Vieles enthielten, was er nach und nach an den rechten Platz bringen konnte. Von diesen Bänden sind noch einige vorhanden, welche, halb geleert, Gegenstände aus der heiligen Geschichte nach Martin de Vos, Stradanus etc. enthalten. Ob sich ehedem auch ältere Blätter darin befanden, ist nicht mehr festzustellen.

Die wichtigsten Erwerbungen an Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts wurden 1858 auf der Auction Borluut de Noortdonck (16 Blatt), 1859 von Drugulin in Leipzig (60 Blatt), im gleichen Jahr auf der Auction de Férol (3 Blatt), 1860 bei der Auction Paelinck (37 Blatt) und 1865 bei Camberlyn (9 Blatt) gemacht. Einige Blätter (Nr. 73, 6 und 113) wurden auf den Auctionen Blockhuysen, Liphart und Felix erworben, andere (34 Blatt) von verschiedenen Kunsthändlern und Privaten gekauft oder eingetauscht. 6 Blätter stammen aus Manuscripten und Incunabeln der Bibliothek.

Eine von Passavant unter den Anonymen des fünfzehnten Jahrhunderts beschriebene Gregors-Messe P. II. 233. 157, welche der Sammlung von Mr. Verachter in Antwerpen geschenkt wurde, ist eine rohe, bereits dem sechzehnten Jahrhundert angehörige Arbeit und fehlt daher in dem nachfolgenden Verzeichniss.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1—5.* Scenen aus der Passion und dem Marienleben. 5 Runde aus einer Folge von Copien nach P. II. 87. 35, je 31 mm. Durchm. der Einf. Unbeschrieben.

1.* Die Gefangennahme. Copie nach dem Rund b auf P. II.

87. 35 B. und 214. 18. An der Achselkachel des Kriegers rechts zählt man sechs (statt fünf) ovale Platten.

2.* Christus vor Pilatus. Copie nach dem Rund c auf demselben Stich. Das lange Haar des Pilatus berührt die zweite senkrechte Linie an der Rückwand des Thrones, was im Original nicht der Fall ist.

3.* Die Geisselung. Copie nach dem Rund d ebenda. Die Ruthe des Schergen links ist vergrössert, so dass sie bis unter seinen Rock herabreicht. An der Geissel des anderen rechts sind sechs Stachelkugeln hinzugefügt, und die Quadern am Boden horizontal schraffirt.

4.* Die Dornenkrönung. Copie nach dem Rund e auf demselben Stich ohne die nach links geneigte Strichelung des Bodens, der mit einer Horizontalschraffirung gedeckt ist.

5.* Die Himmelfahrt Mariä. Copie nach dem Rund e auf P. II. 88. 35 D. und 214. 20. Der Boden ist nicht gestrichelt, sondern weiss.

Diese Copien sind ziemlich gut und jedenfalls von einer geschickteren Hand als die der zwölf Apostel in Dresden (P. II. 88. 35 E. Cop.). Wahrscheinlich sind die fünf Runde nur Fragmente auseinander geschnittener grösserer Blätter mit je sechs Runden wie bei der Originalfolge. Sie wurden 1865 durch Tausch von Mr. van der Haeghen in Gent erworben.

6. Die Madonna auf der Schlange. P. II. 85. 20 und 22 Cop. Der Abdruck trägt Spuren von Gelb und Braun. Er stammt aus der Sammlung Eugen Felix, bei deren Auction er 1885 für 40 Mk. keinen Käufer fand. Die Bibliothek erwarb ihn ein Jahr später für 150 fr. von Dietrich. Andere Exemplare befinden sich in Berlin [2]) und Wien (Albertina).

Passavant beschreibt das Berliner Exemplar als grobe Arbeit eines Goldschmieds, wahrscheinlich nach dem Meister E S und citirt den Stich ein zweites Mal ohne nähere Beschreibung als sehr grobe Copie mit unwesentlichen Veränderungen nach P. II. 85. 22 in München [3]). Es ist in der That eine gegenseitige Copie nach diesem Stich mit Hinzufügung des Stoffmusters auf dem Gewand der Madonna und eines sehr kleinen Engels, welcher links schwebend dem Jesuskind eine Blume reicht. Im Hintergrunde rechts ein Bergschloss. 108 : 72 mm Einf.

Im Katalog Felix (p. 163) wird der Stich als unbeschrieben unter den Anonymen aufgeführt, ebenso bei Wessely [4]), welcher findet, dass er an die Manier des Meisters L Cz erinnere. Die Arbeit ist aber weit geringer und hat mit jenem Meister höchstens den tiefschwarzen Druckton gemein.

---

[2]) Ebenda auch eine Photographie mit der Notiz: »Beschrieben bei Montmorillon im Kataloge 1855«, vielleicht nach dem jetzt in Brüssel befindlichen Abdruck.

[3]) Photographie bei Brulliot, Copies photographiques.

[4]) Die Kupferstichsammlung der königl. Museen in Berlin, Nr. 88.

In den Miniaturen der Erfurter Studenten-Matrikel (Bd. I. 1392—1497) auf der königl. Bibliothek zu Erfurt fand ich die Madonna zwar ohne den Engel und ohne Gewandmuster, aber, weil gegenseitig zum Original, doch vielleicht nach dieser Copie gefertigt unter dem Jahr 1483 fol. 229 recto im Initial Q und (Bd. II. 1392—1509) unter dem Jahr 1478 fol. 147 recto[5]).

7. St. Christoph. P. II. 61. 172. Schöner, aber oben etwas verschnittener Abdruck. Unten rechts ist ein Stück ergänzt. Der Stich trug 1855 bei der Auction Weber 80 Thlr. und gelangte 1859 bei der Auction de Férol in Paris für 590 fr. an die Bibliothèque royale. Andere Exemplare in Berlin, London und Paris (Bibliothèque nationale und Sammlung Rothschild). Nach dem letztgenannten Abdruck existirt eine Heliogravüre von E. Baldus.

Der Stich wird zuerst von Evans[6]) als Arbeit des Meisters E S aufgeführt, von Wessely[7]) aber nur einem seiner Schüler zugewiesen. Er gehört offenbar der Frühzeit des Meisters an.

Martin Schongauer.

Von den Blättern B. 1, 2, 29, 30, 32, 46, 50, 57, 58, 59, 70, 71, 72, 90 der Bibliothèque royale erschienen 1872 Photographien unter dem Titel: Fac-Simile de XXIV estampes[8]) de Martin Schön. Imprimés en Phototypie chez Simonau et Toovey, Bruxelles. Diese Publication ist in Deutschland wenig bekannt geworden. — Die Mehrzahl der Schongauer-Stiche wurde im Juni 1859 von Drugulin erworben, in dessen Amateur des Beaux-Arts (Leipzig 1858) Nr. 1 und 2 sie verzeichnet sind.

8. Der Engel Gabriel. B. 1.* 1859 von Drugulin für 135 fr. erworben. (Amateur Nr. 2: 40 Thlr.)

9. Die hl. Jungfrau. B. 2. 1859 von demselben für 168 fr. 75 c. (Amateur Nr. 2: 50 Thlr.)

10. Die Verkündigung. B. 3. von van Gogh in Brüssel für 225 fr. erworben.

11. Die Geburt Christi. B. 4.* 1860 auf der Auction Paelinck in Brüssel für 150 fr. erworben.

12. Die Geburt Christi. B. 5.* Ebendaher für 320 fr.

13. Die Anbetung der Könige. B. 6.** I. Et. 1859 für 337 fr. 50 c. von Drugulin. (Amateur Nr. 2: 100 Thlr.)

14. Die Flucht nach Egypten. B. 7.* 1858 auf der Auction Borluut de Noortdonck in Gent für 31 fr. erworben.

15. Die Taufe Christi. B. 8. von Buttstädt für 112 fr. 50 c. erworben.

16—26. Die Passion. 11 Blatt aus der Folge B. 9—20. Das letzte Blatt fehlt.

---

[5]) Vergl. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. IX. p. 240.

[6]) Additional notes to Bartsch, Nr. 241.

[7]) Die Kupferstichsammlung der k. Museen in Berlin, Nr. 164.

[8]) Zehn Blätter (B. 8, 22, 26, 27, 28, 49, 54, 96, 97, 108) sind nach den Originalen der Sammlung Arenberg gemacht.

16. Das Gebet am Oelberg. B. 9.* von Goupil für 100 fr.
17. Die Gefangennahme. B. 10.* 1858 Auction Borluut de Noortdonck: 12 fr.
18. Christus vor Annas. B. 11.* 1859 Auction de Férol: 185 fr.
19. Die Geisselung. B. 12.** von Goupil für 250 fr.
20. Die Dornenkrönung. B. 13. 1859 von Drugulin für 84 fr. 38 c. (Amateur Nr. 2: 25 Thlr.)
21. Christus vor Pilatus. B. 14. 1859 von demselben für 67 fr. 50 c. (Amateur Nr. 2: 20 Thlr.)
22. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.** In Tausch von Clément in Paris.
23. Die Kreuztragung. B. 16. 1859 von Drugulin für 54 fr. (Amateur Nr. 2: 16 Thlr.)
24. Christus am Kreuz. B. 17. von Danlos & Delisle für 36 fr.
25. Die Grablegung. B. 18.** 1860 Auction Paelinck: 250 fr.
26. Die Höllenfahrt. B. 19. 1859 von Drugulin für 74 fr. 25 c. (Amateur Nr. 1: 20 Thlr.)

27. Die Grablegung. Gegenseitige Copie nach B. 18. B. VI. 168. 4. Ringsum, besonders oben und unten stark verschnittener Abdruck. 1854 von Buffa in Amsterdam für 10 fr. 58 c. Diese ziemlich dürftige, nielloartige Copie findet sich auch in Berlin, Dresden, Maihingen und Wien (Albertina).

28 a—e. Die Passion. Fünf Blatt aus der Copien-Folge des Adrian Huberti[9]) von 1584. Repertorium XI. 54. 18—29 Cop.

a) Die Gefangennahme. Copie nach B. 10. II. Et. von der verkleinerten Platte. 160:110 mm. Den Abdruck umgibt eine, von einer besonderen Platte gedruckte Cartouche, welche oben die Waffen Christi und unten die dreizeilige Dedication des Stechers an Dr. Marcus Wissekercke enthält.

b) Christus vor Annas. Gegenseitige Copie nach B. 11. Dies eine Blatt wird von Nagler im Künstlerlexicon (XV. 440. 11, Cop. 1) als anonyme Copie, wahrscheinlich nach dem Dresdener Abdruck aufgeführt.

c) Christus vor Pilatus. Copie nach B. 14. II. Et. von der verkleinerten Platte 159:110 mm. (Von der Cartouche, welche auch dies Blatt wie a und d umgab, ist unten noch der Perlstab sichtbar.

---

[9]) Ich habe den Stecher im Repertorium irrthümlich »Huber« genannt. Am ausführlichsten behandelt ihn H. Hymans in der Biographie Nationale publiée par l'Académie Royale, vol. IX. (Bruxelles 1886—87) p. 603—605. Danach ist Adrian Huberti (Huybrechts) als Stecher und besonders Kunsthändler in der Antwerpener Lucas-Gilde eingeschrieben. Sein ältester Stich, eine hl. Familie im Geschmack des Cornelis Cort, trägt das Datum 1574. Die Passion nach Schongauer erwähnt Hymans nicht, da ihm das einzige bezeichnete Blatt derselben, Christus am Oelberg, mit der Dedication des Stechers an Laurentius Heymans nicht bekannt war. Es befindet sich meines Wissens nur in Wolfegg und in der Sammlung des Grafen Maltzan zu Militsch in Schlesien.

d) Christus wird dem Volke gezeigt. Gegenseitige Copie nach B. 15. In einer gleichen Cartouche wie a, welche nur oben den Namen IESVS an Stelle der Wunden Christi, unten die dreizeilige Dedication an Dr. Marcus Wissekercke enthält. 261 : 192 mm. Einf.

e) Die Grablegung. Gegenseitige Copie nach B. 18. II. Et. von der verkleinerten Platte 158 : 110 mm. 1858 auf der Auction Borluut de Noortdonck in Gent für 44 fr. erworben.

Aus dem Umstande, dass die Blätter a, c und d im II. Et. von Cartouchen umgeben sind, die Huberti ebenfalls gestochen hat, lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit schliessen, dass der Stecher selbst die Platten verkleinerte, um sie in die Oeffnung der ursprünglich wohl für einen anderen Zweck bestimmten Rahmen bringen zu können.

29. Die Kreuztragung. B. 21. Drei Exemplare: a*** für 1100 fr. von Schmidt in Brüssel erworben, b* defect, links fehlt ein Stück, und c stark restaurirt und zu fett im Druck.

30. Christus am Kreuz. B. 23. 1859 von Drugulin für 27 fr. (Amateur Nr. 2: 8 Thlr.)

31. Christus am Kreuz. B. 24.* Ringsum ergänzt. 1860 Auction Paelinck: 170 fr.

32. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25.** 1859 Auction de Férol: 200 fr.

32a. Christus am Kreuz mit vier Engeln. Copie nach B. 25 ohne den dürren Baum rechts hinter Johannes. Der Himmel ist horizontal schraffirt. 284 : 187 mm. Einf. Unbeschrieben. Arbeit des sechzehnten Jahrhunderts.

33. Christus erscheint der Magdalena. B. 26.* Die rechte untere Ecke ergänzt. 1860 Auction Paelinck: 140 fr.

34. Die kleine stehende Madonna. B. 27. 1860 Auction Paelinck: 24 fr.

35. Die Madonna mit dem Apfel. B. 28. 1859 von Drugulin für 202 fr. 50 c. erworben. (Amateur Nr. 2: 60 Thlr.)

36. Die Madonna mit dem Papagei. B. 29.** 1859 von demselben für 121 fr. 50 c. gekauft. (Amateur Nr. 2: 36 Thlr.)

37. Die Madonna auf der Rasenbank. B. 30.*** 1859 von demselben für 540 fr. (Amateur Nr. 2: 160 Thlr.)

38. Die Madonna im Hofe. B. 32.*** Leider beschmutzt. 1859 ebendaher für 877 fr. 50 c. (Amateur Nr. 2: 260 Thlr.)

39. Der Tod Mariä. B. 33.*** I. Et. oben ein Streif ergänzt. W. Ochsenkopf. 1860 Auction Paelinck: 210 fr.

40—51. Die zwölf Apostel. Folge von zwölf Blatt B. 34—45. 1859 von Drugulin zusammen mit Nr. 64 für 219 fr. 37 c. erworben, B. 39 auf der Auction Borluut de Noortdonck für 22 fr. [10]). (Amateur Nr. 2: 65 Thlr.) Nur B. 40*, 39 und 41**, die übrigen gering.

52.* St. Bartholomäus. Gegenseitige Copie nach B. 39 aus der vor-

---

[10]) B. 39 in der von Drugulin erworbenen Folge ist die Copie Nr. 52.

stehenden Folge mit Hinzufügung von drei Schnallen am rechten Schuh des Apostels. 91 : 50 mm. Pl.: Bl. Unbeschrieben.

Technisch zart behandelt, aber von mangelhafter Zeichnung. Der Kopf des Apostels ist viel zu gross. Der Plattenrand ist bei dem Brüsseler Abdruck nur oben und unten sichtbar. Er wurde 1859 mit der Folge B. 34—45 an Stelle des Originals von Drugulin erworben.

53. St. Antonius. B. 46.** 1859 von Drugulin für 67 fr. 50 c. (Amateur Nr. 2: 20 Thlr.)

54. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. Stark restaurirt.

55. St. Christoph. B. 48. Ebenfalls stark restaurirt. 1860 Auction Paelinck: 12 fr.

56. St. Georg. B. 50. Oben ergänzt und Kopf und Oberkörper der Prinzessin ungenau eingezeichnet. 1859 von Drugulin für 101 fr. 50 c. (Amateur Nr. 2: 30 Thlr.)

57. St. Johannes Bapt. B. 54. W. Grosser Ochsenkopf. 1860 Auction Paelinck: 160 fr.

58. St. Johannes auf Pathmos. B. 55. 1887 von Dietrich in Brüssel für 150 fr.

59. St. Laurentius. B. 56. 1878 von Buttstädt für 98 fr. 12 c.

60. St. Martin. B. 57.* 1859 von Drugulin für 135 fr. (Amateur Nr. 2: 40 Thlr.)

61. St. Michael. B. 58. 1858 Auction Borluut de Noortdonck: 115 fr.

62. St. Sebastian. B. 59.** 1859 von Drugulin für 270 fr. (Amateur Nr. 2: 80 Thlr.)

63. St. Catharina. B. 65. 1859 von demselben für 54 fr. (Amateur Nr. 2: 16 Thlr.)

64. Der segnende Heiland. B. 68. 1859 von demselben zusammen mit Nr. 40—51 für 219 fr. 37 c. (Amateur Nr. 2: 65 Thlr.)

65. Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. 69. II. Etat. Ziemlich ruinirt und durch Federretouchen entstellt. 1865 Auction Camberlyn: 43 fr. 10 c.

66. Der thronende Heiland. B. 70.* I. Et. 1860 Auction Paelinck: 150 fr.

67. Der Heiland segnet die Jungfrau. B. 71.** 1859 von Drugulin für 202 fr. 50 c. (Amateur Nr. 2: 60 Thlr.)

68. Der Heiland krönt die Jungfrau. B. 72.** Restaurirt und remargirt. Einfassung und Monogramm ergänzt. 1860 Auction Paelinck: 130 fr.

69. Der Marcus-Löwe. B. 74.** Blatt 2 aus der Folge der Evangelisten-Symbole B. 73—76. 1883 von Gutekunst für 125 fr.

70—71. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Zwei Blatt aus der Folge B. 77—86.

- 70. Die vierte der klugen Jungfrauen. B. 80.*** 1859 von Drugulin für 111 fr. 37 c., aus der Sammlung Esdaile. (Amateur Nr. 2: 33 Thlr.)
- 71. Die vierte der thörichten Jungfrauen. B. 85.* 1859 von Drugulin für 74 fr. 25 c. (Amateur Nr. 2: 22 Thlr.)

72. *Die erste der thörichten Jungfrauen.* Gegenseitige Copie nach B. 82. Die Lampe, von ziemlich eckiger Zeichnung, misst in der Höhe nur 11 mm. gegen 12 im Original. 118 : 81 mm. Bl. Unbeschrieben.

1860 Auction Paelinck: 42 fr. Ein zweites Exemplar besitzt das Dresdener Cabinet. Das Blatt scheint zu jener Copien-Folge zu gehören, welche Bartsch p. 156 an dritter Stelle erwähnt. Ihre technische Behandlung ist etwas hart und rauh, verräth aber die sichere Hand eines geübten Stechers. Die Mehrzahl der Blätter befindet sich in Paris (Bibliothèque nationale und Bibliothèque de l'Arsenal).

73. *Der Auszug zum Markte.* B. 88. Auction Blockhuysen: 48 fr. 74 c.

74. *Der Müller.* B. 89.* 1860 Auction Paelinck: 70 fr.

75. *Zwei Türken.* B. 90.** 1859 von Drugulin für 84 fr. 37 c. (Amateur Nr. 2: 25 Thlr.)

76. *Der Elephant.* B. 92.*** W. p mit der Blume. 1859 von Drugulin für 84 fr. 37 c. (Amateur Nr. 2: 25 Thlr.)

77. *Der Greif.* B. 93.** W. p mit der Blume. 1860 Auction Paelinck: 36 fr.

78. *Die Schweine.* B. 95.** 1859 von Drugulin für 151 fr. 87 c. aus der Sammlung Esdaile. (Amateur Nr. 2: 45 Thlr.)

79. *Zwei Wappenschilde mit Greifenfuss und Hahn, von einem Türken gehalten.* B. 101.** 1865 Auction Camberlyn: 34 fr. 65 c.

80. *Wappenschild mit dem Windhund, gehalten von einem wilden Mann.* B. 103.* 1874 von Danz in Leipzig für 60 fr.

81. *Wappenschild mit dem Hirsch, gehalten von einem wilden Mann.* B. 104. 1859 von Drugulin für 74 fr. 25 c. (Amateur Nr. 2: 22 Thlr.)

82. *Zwei Wappenschilde mit dem Hasen und Mohrenkopf, gehalten von einem wilden Mann.* B. 105. 1860 Auction Paelinck: 22 fr.

83. *Der Bischofsstab.* B. 106.** W. p mit der Blume. 1860 ebenda: 150 fr.

84. *Das Rauchfass.* B. 107.** Oben und auf der rechten Seite ergänzt. 1860 ebenda: 250 fr.

Blätter mit Schongauer's Zeichen[11]).

85. *Der segnende Heiland von sechs Engeln verehrt.* B. VI. 169. 6. und 179. 34. P. II. 113. 6. P. V. p. 55 und 56. 1. II. Et. mit Schongauer's Monogramm. Vergl. Repertorium XV. 128. 160.

Monogrammist 

86—88. *Die Passion.* Drei Blatt aus der Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20.

86. *Das Abendmahl.* B. 3. III. Et. 1858 Auction Borluut de Noortdonck: 1 fr. 50 c.

---

[11]) Die hierher gehörigen Blätter B. Append. 2 (Geburt Christi) und B. Append. 8 (betende Maria) übergehe ich, weil es Arbeiten des 16. Jahrhunderts sind, die ausser dem Monogramm mit Schongauer nichts gemein haben.

87. Das Gebet am Oelberg. B. 4. I. Et. Schwacher Abdruck. 1860 Auction Paelinck: 10 fr.

88. Die Dornenkrönung. B. 8. I. Et. Prachtvoller Druck. 1865 von Goupil in Brüssel für 80 fr. erworben.

89. St. Georg. B. VI. 142. 52. P. II. 112. 52. Repertorium IX. 5. 6. 1884 von Danlos in Paris für 450 fr. erworben.

90. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg. B. X. 56. 34. P. II. 128. 32. Repertorium IX. 2. 2 und 377. 2 und XII. 21. 1. Intactes Exemplar von Blatt 9 aus dem Missale von 1484. Vergl. Repertorium XII. 22. 1b. 1865 von Clément in Paris für 108 fr. erworben.

Wenzel von Olmütz.

91. Die Auferstehung. B. VI. 324. 15. Lehrs 26 aus der Passions-Folge B. VI. 321. 4—15. Lehrs 15—26 nach Schongauer. Neuerer Abdruck, 1865 für 7 fr. 50 c. auf der Auction Camberlyn in Paris erworben. Er wurde 1849 auf der Auction Brisart in Gent mit 5 fr. bezahlt.

92. St. Paulus. B. VI. 334. 42. Lehrs 33. Blatt 2 aus der Apostel-Folge B. VI. 333. 31—42. P. II. 133. 31—42. Lehrs 32—43. Alter Abdruck.

93. Das Martyrium des hl. Sebastian. Die betrügliche Copie. Lehrs 53 a.

Mair von Landshut.

94. Die Anbetung der Könige. B. VI. 364. 5. P. II. 158. 15 und III. 500. 260. Stark verschnittenes Exemplar, an dem der Name des Stechers fehlt. Es misst nur 107 : 166 mm. Bl. 1860 auf der Auction Paelinck für 46 fr. erworben.

Passavant beschreibt das Londoner Exemplar dieses seltenen Stiches unter Nr. 15 im Werk des Mair, ohne zu bemerken, dass es sich um ein schon von Bartsch beschriebenes Blatt handle [12]). Letzterem lag der Stich in der Albertina und Hofbibliothek vor. Passavant führt dann das verschnittene Brüsseler Exemplar noch ein zweites Mal nach dem Katalog Paelinck [13]) unter den Anonymen auf.

95. Die Begrüssung an der Hausthür. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Die betrügliche Copie. Vergl. Repertorium XII. 33. 54. 1853 von De Bast in Brüssel für 2 fr. erworben.

Meister MZ

96. Die Madonna am Röhrbrunnen. B. 2. Alter Abdruck wie die folgenden Nummern 97—104. Remargirt. 1859 von Drugulin für 18 fr. (Amateur Nr. 1: 5 Thlr. 10 Ngr.)

97. Die Enthauptung Johannes des Täufers. B. 3. 1860 Auction Paelinck: 12 fr.

---

[12]) Nagler (Monogrammisten IV. 1586. 2) ist ihm mit einer sehr ungenauen Beschreibung darin gefolgt.

[13]) Brüssel 1860. I. Nr. 10.

98. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4.* 1865 Auction Camberlyn: 12 fr. 60 c.

99. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.* Auf drei Seiten — nur unten nicht — verschnitten. W. Thor mit zwei Thürmen. 1860 Auction Paelinck: 30 fr.

100. S. Ursula. B. 10. 1859 von Drugulin für 13 fr. 50 c. (Amateur Nr. 1: 4 Thlr.)

101. S. Ursula. B. 10. Die betrügliche Copie. 1853 von De Bast für 2 fr.

102. S. Catharina. B. 11.** 1859 von Drugulin für 15 fr. 75 c.

103. Das Turnier. B. 14.** 1859 von Drugulin für 101 fr. 25 c. (Amateur Nr. 2: 30 Thlr.)

104. Die vier Krieger. B. 20.** 1860 Auction Paelinck: 50 fr.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister des hl. Erasmus.

105.* Christi Einzug in Jerusalem. Lehrs, Kat. d. German. Mus. p. 15. Anm. 1., Repertorium XII. 255. (6.) aus dem grossen Leben Christi Repertorium XII. 253. 9—48. 1861 von Alexandre Pinchart mit mehreren anderen Blättern für 100 fr. gekauft.

Ich habe diese Variante im Katalog des Germanischen Museums und im Repertorium irriger Weise als »ohne Einfassung« aufgeführt. Nach Autopsie des Stichs muss ich jedoch berichtigend hinzufügen, dass links und rechts doch deutliche Spuren der abgeschnittenen Einfassungslinie sichtbar sind.

Nach einer Notiz von Hymans befindet sich ein zweites Exemplar in Wien. Ich habe leider in den dortigen fünf Sammlungen (Hofbibliothek, Albertina, Ambraser Sammlung, Oesterreichisches Museum und Akademie) vergeblich danach gesucht.

106.* Die Madonna mit dem Kinde. Die hl. Jungfrau mit einem Stirnband im offenen Haar ist ein wenig gegen links gewendet und hält auf dem rechten Arm das nackte Jesuskind mit Kreuz- und Scheibennimbus, das die rechte Hand auf die Schulter der Mutter legt und sein Köpfchen an sie schmiegt. Das Haupt Mariae umschliesst ein Scheibennimbus. 51 : 22 mm. Bl. Unbeschrieben.

Der Stich ist silhouettirt. Er wurde für 50 c. von M. Zweibrücken in Malmédy erworben.

Eine gegenseitige Variante befindet sich in Paris. Die Madonna trägt eine Krone, und ihr Haar ist fast bis zum Ellbogen sichtbar. Das Kreuz im Nimbus des Jesuskindes fehlt. 52:31 mm. Einf., 65:45 mm. Pl. Unbeschrieben.

107.* Die heilige Sippe. In der Mitte sitzt S. Anna mit über den Kopf gezogenem Mantel. Sie umfasst mit der Rechten das auf ihrem Schooss stehende, mit einem Hemdchen bekleidete Jesuskind, welches die linke Hand nach der rechts sitzenden Maria ausstreckt. Letztere breitet beide Arme nach ihm aus. Hinter Maria sieht man den bärtigen Joseph, vor ihr sitzt Maria Jacobi mit ihren vier Kindern, von denen sie Simon und Judas auf dem Schooss hält, während Josephus justus vor ihr mit einem Buch

in der rechten Ecke sitzt und der kleine Jacobus minor mit einer Schrifttafel (?) in der Rechten vorn in der Mitte steht und die Linke gegen seinen Bruder Joseph ausstreckt. — Links sitzt Maria Salome, im rechten Arm den kleinen Johannes, der nach einer Frucht in ihrer Linken greift, und vor sich Jacobus major, welcher mit einer Schriftrolle im Schooss in der linken Ecke sitzt. Hinter Maria Salome steht Joachim mit einer Kappe auf dem bärtigen Haupt und auf seine Gattin, die hl. Anna weisend. Alle dreizehn hl. Personen haben Scheibennimben, das Jesuskind mit eingefügtem Kreuz und S. Anna mit ihrem Namen: S9 anna. Gequaderter Fussboden. Die Einfassungslinie wird von der Darstellung überschritten. 97 : 69 mm. Bl. Unbeschrieben.

Der Abdruck wurde 1865 auf der Auction Camberlyn in Paris für 250 fr. erworben. Er ist ringsum, besonders unten und auf der rechten Seite verschnitten, so dass man die Einfassungslinie nur links wahrnimmt, und trägt ein Colorit von Zinnober, Gelb, Violett, Blau und Blassgrün. Die Namen der hl. Personen — ausser S. Anna und Christus — sind mit verblasster Tinte undeutlich in die Nimben geschrieben: ioachī mā̃ salome Johannes (undeutlich) jacob (major) joseph mx (Maria Christi) mā̃ iacobi simō ju(das) iacob9 minor iosep (hus justus).

Im Kat. Camberlyn (I. Nr. 1784.) wird der Stich dem Meister E S zugeschrieben. Es ist jedoch eine sehr characteristische Arbeit des Erasmus-Meisters. Hymans versicherte mir bestimmt, auch von diesem Blatt ein zweites Exemplar in der Wiener Hofbibliothek gesehen zu haben. Ich suchte leider in Wien vergeblich danach.

108.* St. Petrus. Der Apostel mit kurzem Bart, das Haupt von einem Scheibennimbus umschlossen, steht barfuss ein wenig gegen rechts gewendet und hält in der Linken einen sehr grossen Schlüssel, während er mit der Rechten sein Gewand fasst. Ein Rahmen aus zwei an den Ecken verbundenen Einfassungslinien umschliesst das Bild und wird oben und unten (d. h. nur die innere Einf.) von der Darstellung überschritten. Unten rechts auf dem Fussboden der Buchstabe m, oben rechts im Rahmen: I. 71 : 49 mm. äussere Einf. Unbeschrieben.

Der Stich, ebenfalls 1865 für 106 fr. auf der Auction Camberlyn erworben, ist blass und verschwommen im Abdruck, mit Gelb und Braun bemalt und unten ein wenig verschnitten. Ein anderes zu derselben Apostel-Folge gehöriges Blatt ist mir nicht bekannt.

109.* St. Laurentius. Der bartlose Heilige, mit der Dalmatika bekleidet, das Haupt von einem Scheibennimbus umschlossen, steht nach links gewendet unter einem Portalbogen und stützt die Rechte auf seinen Rost, während er in der Linken die Märtyrerpalme hält. 74 : 53 mm. Pl. Lehrs, Kat. d. German. Mus. p. 14 e. Repertorium XIII. p. 385.

Der Abdruck ist bis auf den Kopf und den oberen Theil der Brust des Heiligen mit Braun bemalt. Auf demselben Blatt befindet sich rechts daneben ein unbeschriebener Johannes Bapt. vom Meister S [14]) W. Kreuz (Fragment). 1865 Auction Camberlyn: 5 fr. 25 c.

---

[14]) Der Täufer steht, nach links blickend, unter einem Bogen, auf dem je

110. S. Agathe. P. II. 269. 55. Willshire, Cat. II. 98. G. 116. 6. Lehrs, Kat. d. German. M. p. 14. h. Lichtdruck bei Schmidt, Incunabeln Taf. VIII. Nr. 22 nach dem Münchener Exemplar. Der Stich ist mit Gelb und Zinnober colorirt und stark beschnitten, richtiger ausserhalb des Portalbogens silhouettirt, so dass der oben rechts vom Portal befindliche Buchstabe 𝔥 fehlt. Er wurde 1865 für 83 fr. auf der Auction Camberlyn erworben. Passavant beschreibt eben dies Exemplar unter den niederländischen Anonymen und Dutuit [15]) ist ihm darin gefolgt. Ein I. Etat vor der Ueberarbeitung befindet sich im British Museum. Willshire führt ihn mit fünf anderen aus demselben flämischen Gebetbuch stammenden Blättern des Erasmus-Meisters als »unbeschrieben« auf.

Nr. 109 und 110 gehören zu einer Folge von verschiedenen Heiligen unter ähnlichen Portalen, aus welcher mir bis jetzt 15 Blatt bekannt sind. Vergl. den Kat. des German. Mus. p. 13. 8—9 und p. 63—64. 1—5, sowie Repertorium XII. 270. 60—64.

Meister W

111. Die Stigmatisirung des hl. Franciscus. P. II. 268. 36. und Cop. a.

Sehr schöner Abdruck mit Spuren von gelbbrauner Farbe, 1865 für 205 fr. auf der Auction Camberlyn erworben. Es ist nur noch ein verschnittenes Exemplar in Berlin bekannt. Dasselbe wurde früher als Copie nach dem Stich Israhels van Meckenem B. 225 aufbewahrt. Dass es vielmehr das Original dazu sei, erkannte schon Passavant, der das Blatt im Stile des Meisters von 1480 behandelt findet. Ich war zuerst geneigt, den Stich für eine Arbeit des Meisters E S zu halten, überzeugte mich aber bald durch freundlichen Hinweis von Lippmann, dass es sich um ein unbezeichnetes Blatt des Niederländers W handle.

Die von Passavant citirte Copie α und aus der Sammlung Detmold ist identisch mit dem verschnittenen Berliner Exemplar des Originals, das auf der Rückseite (unter dem chinesischen Papier) den Stempel Detmolds trägt. Eine Passavant unbekannte gegenseitige Copie (Willshire, Catt. II. 87. G. 87) befindet sich in Braunschweig und London.

112.* Das grosse Wappen Carls des Kühnen. Alvin, Les grandes armoiries du Duc Charles de Bourgogne, gravées vers 1467 (Bruxelles 1859) [16]). Naumanns Archiv V. p. 3 (Harzen). P. II. 271. 67. Renouvier, Hist. p. 144. Pinchart, La plus ancienne gravure sur cuivre faite dans les Pays-Bas (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, XVe année 1876 Nr. 5 und 6). Alvin, La plus ancienne gravure en taille-douce exécutée aux Pays-Bas

---

drei Putten links und rechts Laubgewinde halten, und zeigt mit der Rechten auf das Lamm in seiner Linken. 68 : 49 mm. Pl.

15) Manuel V. 150. 38.

16) Ich beschränke mich hier darauf, die umfangreiche Litteratur über diesen wichtigen Stich aufzuzählen und verweise im Uebrigen auf meine ausführliche Behandlung des Themas in der Schrift: Der Meister mit den Bandrollen.

(Bruxelles 1876). Wittert, Les gravures de 1468. (Liége 1877). L'Art 1877. II. p. 233. (Hymans.) Dutuit, Manuel V. p. 127. Willshire, Cat. II. 214. H. 101. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 12.

Photographie $^1/_4$ der Originalgrösse bei Alvin, Les grandes armoiries etc., in Originalgrösse bei Alvin, La plus ancienne gravure etc. und bei Pinchart, La plus ancienne gravure sur cuivre etc. Holzschnitt in L'Art 1877 II. p. 235 und L'Art ornemental 1884 p. 47.

Dass dieser vielumstrittene Stich von keinem anderen als dem niederländischen Meister W herrührt, denke ich an anderer Stelle nachzuweisen.

Der Abdruck ist nicht mehr von erster Schönheit, aber noch recht gut. Die Ecken der Platte sind unten abgerundet, oben abgeschrägt. Das Exemplar hat breiten Rand und trägt ein undeutliches Wasserzeichen: ein Kreuz mit kleeblattförmigen Enden auf breitem Fuss.

113. Eine Monstranz. Gegenseitige Copie nach einem unbeschriebenen Original in Dresden. B. VI. 304. 143. P. II. 198. 259 Cop.

Der Abdruck ist silhouettirt und in modernes Papier eingelegt, so dass die Bezeichnung fehlt. Er wurde 1876 auf der Auction v. Liphart mit 241 Mk. bezahlt und 1879 auf der Auction Drugulin für 301 Mk. von Hymans für die Bibliothèque royale erworben. Im Katalog Liphart (Nr. 89) ist er als »in der Art des Alart Duhameel« aufgeführt und im Katalog Drugulin (Nr. 950) diesem Meister selbst zugeschrieben. Zwei wohlerhaltene Exemplare befinden sich in Bologna und London, ein II. Etat in Wolfenbüttel.

Meister IAM von Zwolle.

114. Die Anbetung der Könige. B. VI. 90. 1. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 56. Autotypie von der Autotype Company Nr. 362 als »Meckenem«. Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. XVI. Sehr schlecht erhaltener Abdruck, ringsum ergänzt und eingezeichnet, so dass die Bezeichnung oben und unten fehlt. 1860 Auction Paelinck: 40 fr.

115. Der Calvarienberg. B. VI. 93. 6. Photographie in Gutekunsts Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 1 (S. Durand.) Heliogravure Amand Durand Livr. 18. (S. Dutuit) Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. XVII.

Der Abdruck gehört dem III. Plattenzustand an und ist unten verschnitten, so dass die Bezeichnung fehlt. 1858 Auction Borluut de Noortdonck: 110 fr.

Es gibt von diesem Stich drei Plattenzustände, nämlich:

I. Vor der Retouche, d. h. vor der Holzmaserung auf dem Kreuz Christi und vor der Ueberarbeitung der Hügel dahinter und des Erdbodens, welche mit mannigfachen Schraffirungen so verdunkelt sind, dass sich die Figuren hell davon abheben. Besonders unter den Armen der Magdalena ist eine derbe Querschraffirung angebracht (London, München, Paris, Wien: Ambraser Sammlung).

II. Vor der Holzmaserung am Kreuz, aber nach Ueberarbeitung der Hügel

im Mittelgrund, von denen sich die Figuren hell absetzen (Nürnberg, Paris: S. Rothschild und Bibl. nationale, Wien: Albertina und Hofbibliothek).

III. Retouchirt und in allen Schattenpartieen stark überarbeitet. Das Kreuz zeigt die in den beiden vorhergehenden Etats fehlende Holzmaserung (Berlin, Brüssel, Dresden: S. Friedrich August II., Frankfurt a. M., Midhurst: S. R. Fisher, Paris: S. Rothschild, Rouen: S. Dutuit etc.).

Willshire [17]) hat zuerst auf die Existenz zweier Plattenzustände aufmerksam gemacht, ohne sie jedoch genauer zu characterisiren. Er hält den II. Etat der S. Dutuit, wie ihn die Heliogravüre von Amand-Durand wiedergibt, für das Resultat einer Ueberarbeitung der Platte von der Hand eines späteren Stechers. Ich glaube indess, dass er zu dieser Meinung nur durch das rauhe Aussehen der Heliogravüre bestimmt wurde, die ihrerseits wie die anderen von Amand-Durand retouchirt und mit dem Grabstichel überarbeitet ist. Die mir bekannten Originale des III. (bei Willshire II.) Zustandes zeigen eine reine und kräftige Behandlung, die sehr wohl vom Meister selbst herrühren kann, so dass eher der Abdruck im British Museum als ein unfertiger Probedruck zu betrachten wäre [18]).

116. Die Beweinung Christi. B. VI. 94. 7. Heliogravüre in Prints and Drawings in the British Museum. New Series Part II. Pl. XIV. Nur die rechte Seite des Stiches (212 mm. breit) ohne die Bezeichnung. Duplessis [19]) findet, dass dieser Stich nicht ohne Analogie sei mit dem Gemälde von Quintin Metsys im Museum zu Antwerpen, so dass die Annahme, der Stecher habe dies berühmte Bild gekannt, nicht ausgeschlossen wäre. Ich kann zwischen beiden Compositionen keine andere Aehnlichkeit als die durch den Gegenstand bedingte finden. Man müsste sonst auch eher das umgekehrte Verhältniss annehmen, da der Flügelaltar des Metsys erst 1508 für die Kapelle der Schreinerzunft im Dom gemalt wurde, also zu einer Zeit, wo der Meister von Zwolle aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr am Leben war. — Eher erinnert der Stich in einigen Zügen an das Bild von Dierick Bouts im Rudolphinum zu Prag [20]).

Meister der Boccaccio-Illustrationen.

117. Die Dornenkrönung. Cat. Huth [21]) V. p. 1718. Der Abdruck ist etwas verschnitten, so dass nur oben die im Bogen geschlossene doppelte Einfassung erhalten ist, und mit durchsichtigen Farben: Violett, Gelb, Blau, Braun, Olivengrün und Zinnober colorirt. Das ebenfalls colorirte Exemplar

---

[17]) Cat. II. 330. 5.

[18]) Auf der Photographie des III. Etats in den Perlen mittelalterlicher Kunst hat der Hut des vom Rücken gesehenen Reiters ganz links eine veränderte, oben runde Form und die drei Federn daran fehlen. Diese Stelle ist in dem der Photographie zu Grunde liegenden Exemplar der S. Durand, jetzt bei Mr. R. Fisher, restaurirt und eingezeichnet.

[19]) Histoire de la Gravure. Paris 1880, p. 158.

[20]) Katalog von 1889, Nr. 70.

[21]) The Huth Library. 5 vols. London 1880.

der Sammlung Huth in London klebt auf einem Blatt aus einem holländischen Manuscript vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Zu derselben Passions-Folge gehört:

a) Die Grablegung. Willshire, Cat. II. 68. G. 40. Oxford.

Beide Blätter, bisher unter den Anonymen beschrieben, können mit Sicherheit dem Boccaccio-Meister zugewiesen werden. Besonders deutlich beweist dies ein Vergleich der Dornenkrönung mit den Boccaccio-Illustrationen. Man beachte besonders die Typen und die Zuschauer in den Fenstern mit jenen auf dem Regulus P. II. 276. 8. Auch die technische Behandlung ist ganz die gleiche.

Diese Passion ist die einzige Arbeit, welche man dem originellen Illustrator des Boccaccio ausser seinen neun Bildern zum Buch von den berühmten Unglücklichen (P. 3—10.) mit einiger Bestimmtheit zuschreiben kann. Die 17 Blätter, welche ihm Passavant sonst noch zuweist, haben nichts mit ihm zu thun. P. 1 ist vom Monogrammisten AG [22]), P. 2 von einem Anonymus, P. 11 vom Meister B ⚓ R [23]), P. 13—24 vom Meister der Berliner Passion und P. 12 und 25 von Israhel van Meckenem [24]).

Monogrammist F‡I

118.* Christus am Kreuz. Der dornengekrönte Heiland mit Lilienkreuz-, Strahlen- und Scheibennimbus hängt, etwas nach links gewendet, am Kreuz, von dessen Titulus man nur das erste und letzte I sieht, da die beiden mittleren Buchstaben vom Nimbus verdeckt werden. Das Lendentuch ist auf der linken Hüfte geknüpft. Links steht Maria mit über der Brust gekreuzten Händen, rechts Johannes die Hände erhebend, beide mit Strahlen- und Scheibennimben, die wie der Christi einen Doppelrand haben. Auf den Steinen am Fuss des Kreuzes liegt Adams Schädel. Davor Gras und Blattpflanzen. In der Tiefe sieht man Wald und jenseits links auf dem Hügel eine Kirche, dahinter noch zwei Thurmspitzen und auch rechts einige Gebäude. Oben über dem Querbalken des Kreuzes Wolken. Unten links zu Füssen der hl. Jungfrau das Monogramm. Einfassungslinie. 80 : 53 mm. Einf. Unbeschrieben.

Kräftig gestochene, niederrheinische Arbeit von tiefschwarzem Druck. Die Perspective ist sehr mangelhaft, z. B. sieht man auf der Anhöhe hinter dem Wald riesengross eine Blattpflanze und einen Stein. Der Abdruck ist scharf beschnitten. Er stammt aus einem kleinen Missale (Nr. 433) aus Namur oder Luxemburg.

Monogrammist I C

119. Christus vor Pilatus. B. VI. 384. 6. Blatt 6 aus der Passions-Folge B. VI. 383. 1—12 nach Schongauer.

---

[22]) Vergl. Repertorium IX. 3. 3 und 377. 3.

[23]) Repertorium X. p. 101.

[24]) Vergl. Dutuit, Manuel VI. 674. 14 und 27.

120.* Der Heiland krönt die Jungfrau. Copie nach Schongauers Stich B. VI. 152. 72. An dem gothischen Blatt rechts auf der Thronlehne ist ein kleines nach links gehendes Nebenblättchen hinzugefügt. Die rechte Grenzlinie des Thrones ist zwischen den etwa neun dieselbe überschreitenden Strahlen immer fortgeführt, während sie im Original an dieser Stelle unterbrochen ist. Unten an der beschatteten Seite der Stufe etwas rechts von der Mitte die Chiffre. 160 : 153 mm. Einf.: Bl. Unbeschrieben.

Der Stich ist auf der rechten Seite verschnitten und mit Braun, Grün und Zinnober colorirt. Er stammt aus einem der Bibliothèque royale gehörigen flämischen Manuscript des siebzehnten Jahrhundert mit den Psalmen Davids (Ms. 5060).

Meister FVB

121—124. Christus und die zwölf Apostel. Vier Blatt aus der Folge B. VI. 82. 5—17.

121. Petrus. B. 6. 1859 von Drugulin für 168 fr. 75 c. erworben.
122. Jacobus min. Bl. 16 [25]). von demselben für 148 fr. 75 c.
123. Matthäus. B. 12. von demselben für 121 fr. 50 c.
124. Simon. B. 17 [26]). von demselben für 168 fr. 75 c.

Sämmtlich matte Abdrücke.

125. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. VI. 229. 87. Repertorium XI. 218. 65. II. Etat, nach Schongauer.

1859 von Drugulin für 101 fr. 25 c. erworben. (Amateur Nr. 2: 30 Thlr.)

Meister P W von Köln.

126. Aristoteles und Phyllis. B. X. 52. 27. P. II. p. 114 und 240. 211. Repertorium X. p. 261 und 263. 11. Eine Photographie des Brüsseler Abdrucks befindet sich im Dresdener Cabinet.

Das Exemplar ist ringsum verschnitten, aber ein prächtiger Druck. Es wurde 1858 auf der Auction Borluut de Noortdonck in Gent für 23 fr. erworben [27]).

127. Der Schweizerkrieg. Blatt 6 aus dem grossen Stich P. II. p. 159. Repertorium X. p. 254—258 und 265. 16 und XIII. 227. 6.

Sehr zerrissenes Fragment, links stark verschnitten, so dass die Breite nur 196 statt 373 mm. beträgt. W. Hand.

128.* Wappen des Walther von Bilsen. Repertorium X. p. 259 und 268. 17. Eine Photographie im Dresdener Cabinet.

Der ausgezeichnete tiefschwarze Abdruck stammt aus einem am 24. Dec. 1471 beendeten Manuscript (Nr. 234 der Bibliothèque royale), in welchem das Wappen als jenes des Aachener Canonicus Walther de Blisia (Bilsen) bezeichnet wird.

---

[25]) Bartsch nennt diesen Apostel irrig Judas Thaddäus.

[26]) Von Bartsch für Matthias gehalten.

[27]) Im Katalog (III. Nr. 217) wird es als anonyme Arbeit des 16. Jahrhunderts aufgeführt.

Israhel van Meckenem.

Von den Blättern B. 173, 174, 176, 183 der Bibliothèque royale erschienen 1872 Photographien unter dem Titel: Moeurs et Costumes. Fac-Simile de XII estampes de Israel van Meckenen. Imprimés en Phototypie chez Simonau & Toovey. Bruxelles. Vergl. oben bei Schongauer [28]).

129—131. Die Passion. Drei Blatt aus der Folge B. 10—21.

129. Christus vor Pilatus. B. 15.** I.

130. Die Entkleidung. B. 18. V. 1851 von van Marke in Lüttich für 12 fr. erworben.

131. Christus in Emmaus. B. 21. II. Stark restaurirt. 1860 Auction Paelinck: 32 fr.

132. Die Beweinung Christi. B. 25. Oben bis an die Fahne des auferstehenden Heilands im Mittelgrunde links verschnitten. 1860 Auction Paelinck: 22 fr.

Dieser ziemlich seltene Stich [29]) ist nach dem letzten Blatt einer wahrscheinlich aus 6 Blättern bestehenden anonymen Passionsfolge: P. II. 222. 85 copirt. Vergl. Repertorium XI. 63. 133.

133—138. Das Leben Mariä. Sechs Blatt aus der Folge B. 30—41 nach Hans Holbein d. Aelt. Vergl. Lehrs, Kat. des German. Mus. p. 39 bei Nr. 204.

133. Mariä Tempelgang. B. 32.** Der Unterrand ist links und rechts vom Monogramm ergänzt. 1859 von Drugulin für 67 fr. 50 c. (Amateur Nr. 2: 20 Thlr.)

134. Die Vermählung Mariä. B. 33.* 1857 von Mülhausen in Köln für 60 fr. erworben.

135. Die Verkündigung. B. 34.* Mit Spuren von Braun, Roth und Fleischfarbe.

136. Der Kindermord zu Bethlehem. B. 38.* Mit Spuren derselben Farben. 1859 von Drugulin für 148 fr. 50 c. (Amateur Nr. 2: 44 Thlr.)

137. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. B. 39.** Das M in der Chiffre ergänzt. 1859 von Drugulin für 121 fr. 50 c. (Amateur Nr. 2: 36 Thlr.) aus der Sammlung Esdaile.

138. Der Tod Mariä. B. 40. Der Schriftrand mit der Bezeichnung ergänzt. Beschmutzter Abdruck, restaurirt und remargirt. W. Hand. 1860 Auction Paelinck: 100 fr.

139. Die Madonna im Hofe. B. 46.*** nach Schongauer. II. Etat. Lichtdruck im Katalog Geller. 1859 von Drugulin für 135 fr. 50 c. (Amateur Nr. 2: 40 Thlr.)

---

[28]) Acht Blätter (B. 171, 172, 177, 178, 179, 181, 199, 201) sind nach den Originalen der Sammlung Arenberg gemacht.

[29]) Andere Exemplare in Amsterdam, London, Oxford, Paris, Wien (Albertina und Hofbibliothek).

140. Die Madonna auf der Mondsichel von fünf Engeln umgeben und von den Ständen der Christenheit verehrt. (Rosenkranzbild.) B. 48.* Vergl. Repertorium XIV. 400. 206. Autotype von der Autotype Company Nr. 331 nach dem Londoner Exemplar. W. gothisches p. 1860 Auction Paelinck: 170 fr.

141—143. Christus und die zwölf Apostel. Drei Blatt aus der Folge B. 51—63 nach Schongauer.

141. Philippus. B. 56.* 1867 von Danlos & Delisle für 27 fr.

142. Bartholomäus. B. 57.***

143. Thomas. B. 62. 1860 Auction Paelinck: 22 fr. [30]).

144—149. Die zwölf Apostel zu zwei und zwei in Halbfiguren. Folge von 6 Blatt. B. 79—84.** (B. 80.*) 1858 Auction Borluut de Noortdonck: 280 fr. aus der Sammlung Brisart, wo die Folge 1849: 260 fr. erzielte. W. bei B. 82: gothisches p.

150. St. Antonius mit einem Dämon. B. 85.* 1859 von Drugulin für 50 fr. 65 c. (Kunstlagerkatalog II.: 15 Thlr. und Amateur Nr. 2: 15 Thlr.) Es existirt eine Photographie nach dem Exemplar in Oxford.

Diesem Stich liegt jedenfalls ein verschollenes Original vom Meister E S zu Grunde.

151. St. Christoph. B. 90. Die betrügliche Copie. P. II. 193. 90. Diese ziemlich genaue Copie, welche sich in den meisten Sammlungen an Stelle des seltenen Originals befindet, ist schon an dem neueren Papier und dem stark modernisirten Gesichtsausdruck des Jesuskindes leicht zu erkennen. Besonders der Mund des letzteren ist sehr verändert und steht nicht so schief zur Nase wie bei Israhel.

Fr. v. Bartsch [31]) hat den Stich zuerst als trügliche Wiederholung beschrieben und die Abweichungen vom Original angegeben. Passavant folgt ihm darin mit dem Bemerken, dass diese Wiederholung vielleicht von Meckenem selber sei, was indess keinesfalls möglich ist. Ebensowenig liegt, wie Nagler [32]) annimmt, eine blosse Retouche der Originalplatte vor. Die »neuen Abdrücke«, von denen er im Künstlerlexikon [33]) spricht, sind Abdrücke der Copie.

152. Die Steinigung Stephani. B. 94 und B. VI. 298. 28. W. kleiner Ochsenkopf. 1860 Auction Paelinck: 115 fr.

Heinecken führt das Blatt doppelt auf [34]), berichtigt den Irrthum aber selbst im Druckfehlerverzeichniss. Bartsch hat es trotzdem in seinen Appendix aufgenommen.

Der Stich scheint nach der mageren Formgebung und den grottesken Bewegungen der Figuren, wie auch dem Costüm nach Copie eines Vorbildes

---

[30]) Der Stich wird im Kat. Paelinck I. Nr. 101 irrthümlich als B. 76 aufgeführt.

[31]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, Nr. 1019.

[32]) Monogrammisten III. Nr. 2806. 7.

[33]) Bd. VIII. p. 546. Nr. 90.

[34]) Neue Nachrichten I. 444. 28 und 455. 73.

von demselben Künstler, nach welchem der Simson B. 3, die Kreuztragung B. 22 und St. Faust B. 95 gestochen wurden. Man könnte dabei an eine frühe Arbeit des Meisters E S denken.

153. Die Messe des hl. Gregor. B. 101. W. gothisches p. 1860 Auction Paelinck: 65 fr.

Der Stich P. II. 195. 228 ist nicht, wie Weigel [35]) glaubt, dieselbe, sondern eine ganz andere Darstellung.

154. St. Laurentius. B. 105. 1859 von Drugulin für 47 fr. 25 c. (Amateur Nr. 2: 14 Thlr.) aus der Sammlung Esdaile. Photographie im British Museum.

Auch diesem Stich liegt höchst wahrscheinlich ein verlorenes Original vom Meister E S zu Grunde.

155. St. Sebastian. B. 112. P. 112. nach Schongauer. I. Etat. Ringsum stark verschnitten und mit dem Monogramm ergänzt. 1860 Auction Paelinck: 15 fr.

156. S. Anna selbdritt. B. 120. Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum, Part. III. Pl. II. 1883 von Papillon in Brüssel für 1000 fr. erworben.

Willshire [36]) beschreibt diesen sehr seltenen Stich als anonyme flämische Arbeit und hält ihn für unbeschrieben. Bartsch hat ihn jedoch bereits trotz der fehlenden Bezeichnung richtig im Werk Israhels van Meckenem aufgeführt, dessen Wappen überdies am Portal zur Rechten angebracht ist. — Sehr wahrscheinlich liegt der Darstellung ein verschollenes Original vom Meister E S zu Grunde. Das Portal ist mit Hinzufügung der beiden Prophetenfigürchen und Einfügung der Wappenzeichen in die auf dem Original leeren Schilde nach dem Stich des Meisters E S : SS. Jacobus major und Johannes B. 72 in stark vergrössertem Maassstabe copirt. Auch die Prophetenstatuetten dürften von irgend einem Stich des Meisters E S stammen. Sie finden sich sehr ähnlich auf der thronenden Madonna B. 34 und auf der Ausgiessung des hl. Geistes B. 27.

Bartsch vermuthet ganz richtig nach dem stark verschnittenen Albertina-Exemplar, bei welchem von der Unterschrift nur ein Stückchen des ersten Buchstabens erhalten ist, dass der Stich mit dem von Heinecken [37]) unter den Anonymen beschriebenen Blatt identisch sei. Letzterer hatte den schönen Abdruck in Bologna vor sich, an dem unten nur ein kleiner Streif der Schrift fehlt.

157. S. Barbara. B. 122.*** 1859 von Drugulin für 84 fr. (Amateur Nr. 2: 25 Thlr.) Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterl. Kunst, Nr. 23.

Das Original Israhel's ist ziemlich selten. Meist trifft man die betrügerische Copie an seiner Stelle. Auch in den Auctionskatalogen wird dieselbe gewöhnlich als Original aufgeführt. Eine Metallschnitt-Copie, viel roher als

---

[35]) Weigel und Zestermann, II. 392. 469.

[36]) Cat. II. 75. G. 54. Das Londoner Exemplar wurde 1873 auf der Auction Durazzo für 205 fl. erworben, wo es im Katalog (II. Nr. 118) richtig als Meckenem aufgeführt wird.

[37]) Neue Nachrichten, I. 316. 107.

Israhel's Stich und wohl nur nach dem gleichen Vorbilde wie dieser, kam 1886 auf der Auction Block in Leipzig vor [38]). Die Heilige hat einen Scheibennimbus und steht auf geschachtem Boden vor einem mit Rosen gemusterten Teppich. Ein Portal umrahmt die Darstellung. 195 : 135 mm.

158. S. Catharina. B. 124.*** 1859 von Drugulin für 111 fr. 17 c. (Amateur Nr. 2: 33 Thlr.) aus der Sammlung Esdaile.

159. S. Elisabeth. B. 127.** Abdruck mit Spuren von Fleischfarbe in den Gesichtern. 1860 Auction Paelinck: 85 fr.

Das Motiv der Darstellung ist sehr ähnlich jenem auf dem sechsten Rund des Stiches B. 150. Am meisten verändert ist die rechte Hand der Heiligen. Stab und Glocke des Bettlers fehlen in dem kleineren Stich und Elisabeth hat dort einen Nimbus. Heinecken [39]) sagt, es gebe auch Abdrücke ohne Zeichen. Ich habe nie solche gesehen und vermuthe, dass er ein verschnittenes Exemplar vor sich gehabt habe.

160. S. Margaretha. B. 129.*** Rechts bis an die Figur, auch links und oben bis an den Kopf beschnitten. 1860 Auction Paelinck: 38 fr.

161—162. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Zwei Blatt aus der Folge B. 158—167 nach Schongauer.

161. Die Erste der klugen Jungfrauen. B. 158. 1859 von Drugulin für 27 fr. (Amateur Nr. 2: 8 Thlr.)

162. Die Dritte der klugen Jungfrauen. B. 160 [40]). 1860 Auction Paelinck: 48 fr.

163. Lucretia. B. 168.** 1867 von Goupil in Brüssel für 140 fr. erworben.

164. Der Jüngling und die Alte. B. 169. P. 169. B. VI. 303. 127. P. II. 263. 54 Cop. nach dem Meister des Hausbuches. Nachstich bei Ottley, Collection Pl. 34. I. Etat. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst, Nr. 22. (I. Et. Sammlung Durazzo.) 1859 Auction Borluut de Noortdonck: 38 fr.

Heinecken [41]) führt den Stich doppelt auf, und Bartsch citirt ihn, daher auch im Appendix als Wiederholung von Heinecken 4 (nicht 5). Passavant erkannte zuerst seine Abhängigkeit von dem des Hausbuch-Meisters. Willshire [42]) nennt zwei verschiedene Plattenzustände im British Museum, ohne sie jedoch zu beschreiben. Ich kenne bis jetzt deren drei.

165. Das ungleiche Paar. B. 171.** 1859 von Drugulin für 236 fr. 25 c. (Amateur Nr. 2: 70 Thlr.)

166. Das böse Weib. B. 173.*** Unten bis an die Füsse der Figuren ergänzt.

---

[38]) Nr. 2 des Katalogs, dem ein Lichtdruck beigegeben ist.

[39]) Neue Nachrichten, I. 458. 91.

[40]) Die Bartsch-Nummer 161 beruht auf einem Druckfehler, ist aber in den meisten Sammlungen nachgeschrieben worden. Auch im Kat. Paelinck (I. Nr. 113) wird der Stich als B. 161 aufgeführt.

[41]) Neue Nachrichten, I. 439. 4 und 465. 127.

[42]) Cat. II. 467. 111.

167. Der Lautenschläger und die Sängerin. B. 174.** II. Etat. 1859 von Drugulin für 148 fr. 50 c. (Lagerkatalog II. Nr. 174. Amateur Nr. 2: je 44 Thlr.)

168. Der Mönch und die Nonne. B. 176.*** 1859 von Drugulin für 168 fr. 75 c. (Lagerkatalog II. Nr. 2952 und Amateur Nr. 2: je 50 Thlr.)

169. Der Besuch bei der Spinnerin. B. 183.* 1860 Auction Paelinck: 180 fr.

170. Der Tanz um den Preis. B. 186. II. Etat. Vergl. Repertorium XIV. 106. 25. 1851 von van Marke für 20 fr. erworben.

171. Das Kinderbad. B. 187. III. Et. 1859 von Drugulin für 60 fr. 75 c. (Amateur Nr. 2: 18 Thlr.)

172. Vier Affen mit ihren Jungen. B. 190—191.** P. 190—191. Nur die untere Hälfte des Stiches (B. 190), 1858 Auction Borluut de Noortdonck: 31 fr.

173. Wappen mit einem kopfstehenden Bauern. B. 194.** P. 194, nach dem Meister des Hausbuches. Ringsum etwas verschnitten und mit abgeschrägten Ecken. W. gothisches p. 1860 Auction Paelinck: 80 fr.

174. Wappen mit einem Löwen. B. 195.** Ringsum etwas verschnitten. 1859 von Drugulin für 60 fr. 75 c. (Amateur Nr. 2: 18 Thlr.)

175. Kampf zweier wilden Männer zu Pferde. B. 200.** P. 200. nach dem Meister des Hausbuches.

176. Ein Bischofsstab. B. VI. 303. 138 und 139. P. 261.** Lichtdruck bei Wessely, Das Ornament, Bd. I. Bl. 20. Nr. 39. Nur das untere Blatt bis fast an den Ring verschnitten, also ohne die Bezeichnung. W. Bekröntes Lilienwappen. 1860 Auction Paelinck: 150 fr.

177. Christus am Kreuz. P. II. 183. 59. Lehrs, Kat. des German. Mus. 53. 260. II. Etat, aus dem Leben Christi P. II. 180. 21—73. Lehrs, Kat. des German. Mus., 41. 223—272. Der Abdruck ist mit Lichtgrün, Zinnober, Hellbraun und Gelb bemalt. Er trägt in verso zwölf Zeilen handschriftlichen lateinischen Text und wurde von M. Zweibrücken in Malmedy erworben.

178. St. Johannes auf Pathmos. Gegenseitige Copie nach Schongauer's Stich B. 55. Vor dem Adler bemerkt man auf dem Stein vier bis fünf Aehren oder Halme, im Original nur drei. Der Baum auf dem Berge links im Hintergrund ist zugespitzt, im Original oben abgerundet. In dem Kahn rechts neben dem Segelschiff befinden sich drei Personen, bei Schongauer nur zwei. Unbezeichnet. 159 : 113 mm. Einf. Unbeschrieben.

Dieser Stich ist in der Zeichnung allerdings weit schwächer als die Mehrzahl der bezeichneten Arbeiten Israhel's. Er bietet aber so viel Berührungspunkte mit dessen Apostelfolgen nach dem Meister E S und stimmt mit ihnen in der technischen Behandlung und im bräunlichen Druckton so sehr überein, dass ich das Blatt trotz seiner Mängel dem Meckenem zuweisen möchte.

Ein oben und unten verschnittener Abdruck mit dem Wasserzeichen des gothischen p mit der Blume wurde vom Dresdener Cabinet 1885 für 7 Mark 20 Pfg. erworben. Ein schönes Exemplar befindet sich in Paris. Das Brüsseler ist ebenfalls gut erhalten und tiefschwarz gedruckt.

C. Anonyme Meister.

179. Votivblatt zu Ehren der hl. Jungfrau. (Rosenkranzbild in 24 Abtheilungen). P. II. 226. 114. Moderner Abdruck.

Die Platte zu diesem grossen von 1488 datirten Rosenkranzbilde wurde durch einen deutschen Ingenieur, Herrn Meulhausen, aus Spanien nach Brüssel gebracht und dort von der Bibliothèque royale erworben. Die Rückseite ist zu einer geringwerthigen Oelmalerei benutzt, einer Copie nach dem sein Kreuz tragenden Christus von Sebastian del Piombo in der Prado-Galerie [43]). Es wurden in Brüssel einige Abzüge von der Platte genommen. Ein alter Abdruck davon scheint nicht mehr zu existiren.

Was nun die Arbeit selbst anbetrifft, so ist sie von geringer Zeichnung. Die Figuren sind fast nur contourirt und haben in den Typen etwas Fremdartiges. Sie erinnern an die Metallschnitte der französischen Horarien, und es wäre nicht undenkbar, dass die Platte südfranzösischer oder spanischer Provenienz wäre. Die eigenthümliche achtseitig ausgeschweifte Form des Nimbus, wie ihn Joseph trägt, habe ich auf deutschen oder niederländischen Stichen nie getroffen. Passavant hält die Arbeit für niederdeutsch oder niederländisch. Ohne die Jahreszahl würde man sie wahrscheinlich später datiren, da namentlich die vier Heiligen links und rechts bereits an den Meister S gemahnen.

Passavant hat übrigens nicht bemerkt, dass die Madonna eine Copie nach dem Stich des Meisters E S P. II. 85. 22 ist, mit verändertem Nimbus, Hinzufügung der Rosen in ihrer Rechten und Flammen statt der Strahlen in der Glorie. Die Schlange ist fortgelassen, und der Erdboden verändert.

180.* Christus am Kreuz. Der dornengekrönte Heiland hängt, etwas gegen rechts gewendet, am Kreuz, dessen Titulus: INRI geschrieben ist. Die Zipfel seines Lendentuches flattern nach beiden Seiten, und er neigt das Haupt nach links, wo ihm ein bärtiger Mann auf einer Lanze den Essigschwamm reicht. Hinter diesem ein gepanzerter Fahnenträger und rechts fünf mit Lanzen bewaffnete Krieger, von denen der vorderste den Essigeimer in der Rechten hält. Am Boden links einige Gräser und im Hintergrund Hügel, auf denen sich links Mauern und Thürme erheben. Ausserhalb der Einfassungslinie liest man unten links: ḫött. Si tio ʒ⁹. 73 : 53 mm. Bl. Unbeschrieben.

Sehr schwache Arbeit die schon dem sechszehnten Jahrhundert angehören könnte, wofür auch die vorn breiten Schuhe des Kriegers mit dem Essigeimer sprechen. Die Maasse sind innerhalb eines golden, blau, roth und schwarzen Rahmens genommen, der mit dicken Farben gemalt ist, und an den sich links ein aufgeklebter Streif mit einem Renaissance-Ornament, golden auf Roth, lehnt. Der Stich stammt aus einem flämischen Manuscript. Er ist mit Braun, Grün, Violett und Gold illuminirt und trägt unten sechs auf die Darstellung bezügliche niederländische Schriftzeilen und in verso 26 Zeilen. 1885 für 97 fr. 50 c. von Buttstädt gekauft.

181. Maria mit dem Leichnam Christi. Die hl. Jungfrau mit über

[43]) Eine Wiederholung in Dresden, Kat. Nr. 102.

den Kopf gezogenem Mantel sitzt etwas nach links gewendet vor dem Kreuz und hält den Leichnam des Sohnes, dessen rechter Arm steif herabhängt, auf dem Schooss. Der dornengekrönte Heiland trägt einen Lilienkreuz-Nimbus, Maria einen Kreuz- und Scheibennimbus mit doppeltem Rand. Am Querbalken des Kreuzes hängt links ein Wappen mit der Dornenkrone, rechts das Stadtwappen von Nieuport mit dem aus einem Schiff wachsenden Löwen. Am Boden Gras und rechts in der Ferne eine Stadt. Einfassungslinie. 125 : 88 mm Einf. 141 : 105 mm Pl. Unbeschrieben. Annales de la Société d'Emulation pour l'étude de l'Histoire des Antiquités de la Flandre. Tome III. 2e série (Bruges 1845) p. 220. (P. C. Lecluyse.) Facsimile ebenda[44]).

Diese sehr schwache Arbeit, von derselben Hand wie das 1491 datirte Wappen der Dornenkron-Brüderschaft (Nr. 185), ist von einer im fünfzehnten Jahrhundert ganz ungewöhnlichen Flüchtigkeit, und man würde sie für eine Fälschung halten, wenn nicht das Alter der Platten, von welchen die modernen Abdrücke in Brüssel herrühren, verbürgt wäre. Der Umstand, dass Maria ein Kreuz im Nimbus trägt, was sonst niemals auf Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts vorkommt, verstärkt noch den apokryphen Eindruck des Blattes. Die Platte hat oben ein Loch.

Aus dem oben erwähnten Artikel von Lecluyse in den Annales de la Société d'Emulation ist Folgendes zu entnehmen:

Die Brüderschaft: De Doorne Croone unter dem Patronat N. D. de bon secours: »onze Lieve frouwe ter Nood« wurde 1165 gegründet. Bei Gelegenheit der Einweihung der neuen, der hl. Jungfrau geweihten Kirche in dem gedachten Jahr überführte man das bis dahin stets im Tempel aufbewahrte wunderthätige Gnadenbild der Madonna aus der Chapelle de Sandhove nach der Liebfrauenkirche. Im fünfzehnten Jahrhundert wurde die Brüderschaft von der Hauptbrüderschaft zu Gent anerkannt. Sie führte die Devise »Van Vroescepe dinne«, auf die wir unten bei Nr. 185 zurückkommen werden. Maximilian und sein Sohn Philipp der Schöne verliehen ihr Privilegien. Auf das Gnadenbild: onze Lieve frouwe ter Nood bezieht sich also die Darstellung der Pietà, der Schild oben rechts am Querbalken des Kreuzes enthält, wie schon erwähnt, das Wappen der Stadt Nieuport, der links das der Brüderschaft »De Doorne Croone«. Es geht dies aus einem vom 26. Februar 1868 datirten Brief eines Herrn Coppieters aus Ypern hervor, der an den Numismatiker R. Chalon gerichtet ist, von welchem Alvin wahrscheinlich die Blätter für die Bibliothèque royale erhielt. Coppieters will sogar in der grob angedeuteten Landschaft im Hintergrunde der Pietà deutlich die Stadt

---

[44]) Alle Angaben über die Platten von Nieuport (Nr. 181 und 185), sowie deren Bedeutung und Geschichte verdanke ich dem unermüdlichen Eifer meines Freundes H. Hymans, der auch den weiter unten erwähnten Brief von Coppieters über die Stiche im November 1890 auf der Auction Chalon für mich erstand. In dem Brief befanden sich Abdrücke der Platten von Nieuport, die aber auf unerklärliche Weise verschwanden, bevor Hymans das ihm zugeschlagene Lot erhalten hatte.

Nieuport erkennen[45]). Die Platte gehörte damals (1868) der Société de Rhétorique de Nieuport. Als ich mich 1890 auf der Stadtbibliothek daselbst nach ihrem Verbleib erkundigte, erfuhr ich, dass sie jetzt im Besitz des Herrn Adolphe Kempynck, Echevin zu Nieuport, sei, den ich leider nicht antraf. — Die zweite Platte mit dem Wappen der Dornenkron-Brüderschaft (Nr. 185) gehörte 1845 Mr. Kesteloot und befand sich 1868 im Besitz des Mr. Lecluyse aus Nieuport, der den Artikel in den Annales verfasste und in Furnes ansässig war. Ob auch sie jetzt bei Mr. Kempynck in Nieuport sei, konnte ich leider nicht erfahren.

182. Der Schmerzensmann im Grabe stehend. Der Heiland steht, das Haupt von einem Strahlenkreuz umschlossen, nur mit dem Lendentuch bekleidet, im Sarkophag und zeigt seine Wundmale. An der Wand links hinter dem Sarg ragt das Kreuz empor, neben dem man links Leiter, Lanze und Schwammrohr sieht. Rechts am Boden liegen Hammer und Zange. Auf dem Rand der hinteren Schmalseite des Sarkophags stehen die drei Salbenbüchsen nebeneinander. Dahinter sind Ruthe und Geissel an eine Säule gebunden, welche die Eingangsthür des Grabes mit doppeltem Rundbogen theilt. Durch dieselbe blickt man rechts in einen ummauerten Hof. — Die Darstellung umrahmt ein Portal mit Zwickeln. 110 : 87 mm. Einf. Unbeschrieben. Geschenk des Herrn Vanderbel. Die Darstellung entspricht gegenseitig und in verkleinertem Maassstabe dem Stich Israhels van Meckenem B. 137. Das Bahrtuch und die Laterne fehlen auf dem Sarkophag, der an der Langseite nur sieben (statt acht) fensterartige Nischen hat. Die Salbenbüchsen stehen nebeneinander (bei Israhel die dritte über den zwei anderen) und die Dornenkrone am Kreuz fehlt. Der Heiland ist gleichseitig wiedergegeben, sein rechtes Bein aber mehr gebogen und bis unter die Kniee sichtbar. Der wahrscheinlich niederrheinische Stich ist von mittelmässiger Zeichnung, besonders die Hände. Er wird daher nicht als Vorbild für Israhels Blatt gedient haben, sondern nur nach demselben Urbild copirt sein.

183.* Die Waffen Christi. In der Mitte das Herz Jesu von der Lanze durchbohrt, oben links und rechts die blutenden Hände, unten ebenso die Füsse. Hinter den Letzteren steht der Sarkophag, vor dem man links die Säule mit dem Hahn, rechts Ruthe und Geissel und in der Mitte den Kelch sieht, in welchen das Blut aus dem Herzen fliesst. Den weissen Grund füllen die übrigen Passionswerkzeuge: Säbel Petri, Zange, drei Nägel, Judaslohn (17 Silberlinge), Schweisstuch, drei Würfel, Essigkanne und Hammer. Einfassungslinie. 90 : 77 mm. Bl. Unbeschrieben.

Kräftig gestochenes Blättchen von mittelmässiger Zeichnung, wahrscheinlich niederländischer Provenienz. Der mit Gelb, Zinober, Carmin, Braun,

[45]) Die Gebäude sind meines Erachtens nichts anders als jenes Gemisch von Mauern und Thürmen im Hintergrunde vieler gleichzeitiger Darstellungen der Pietà, und wie bei diesen wird der Stecher wohl Jerusalem haben andeuten wollen. Als charakteristische Beigaben für Nieuport würden das Meer und der alte Leuchtthurm fehlen.

Grün und Blau colorirte Abdruck ist auf ein Blatt aus einem flämischen Manuscript, geschrieben von Franz Backer von Löwen, geklebt.

184.* Die Waffen Christi. Unten das von der Lanzenspitze durchbohrte, von der Dornenkrone umgebene Herz Jesu und zu beiden Seiten die von Nägeln durchbohrten Hände und Füsse. Oben das Monogramm Jesu i h s in einer Flammenglorie umgeben von einem vierfachen Kreis mit der Minuskellegende:

Ghebenedyt moet syn d̄ suete nām ihs en maria syndre lieuer moeder inder ewicheit.

In den vier Ecken ausserhalb des Kreises vier verschiedene Blumen. Die Einfassungslinie ist unten doppelt und der Raum dazwischen mit Horizontalstricheln ausgefüllt. 107 : 68 mm. Einf. über[46]) 115 : 69 mm. Pl. Unbeschrieben.

Rohe Arbeit mit geradlinigen Querschraffirungen, welche möglicherweise schon dem sechzehnten Jahrhundert angehörig, an die Stiche der Schule des Meisters S erinnert und nach der Legende zweifellos niederländisch ist[47]). Der Stich, mit Zinober, Grün und Gelb illuminirt, stammt aus einer 1493 in Deventer gedruckten Incunabel (Campb. 703).

Nach freundlicher Mittheilung von Henri Hymans findet sich ein sehr ähnlicher Stich auf dem grossen Altar mit der Legende der hl. Anna von Quentin Metsys vom Jahr 1509 in Brüssel (Nr. 38), wo ihn der links am Boden sitzende kleine Josephus justus auf dem Schoosse hält. Der untere Theil mit dem Herzen, Händen und Füssen fehlt im Bild, das jedoch überall restaurirt und übermalt ist. Die Legende scheint die gleiche.

185. Das Wappen der Dornenkron-Brüderschaft. Eine Tartsche, deren sieben Ecken in Rollwerk endigen, enthält die Dornenkrone, auf welcher die Taube des hl. Geistes sitzt. Ueber ihr fallen Strahlen aus stylisirten Wolken herab. An der linken Seite des Wappens beginnt ein Rebus: zuerst eine Getreide-Schwinge, dann oben das Wort vroe und zwei Schiffe, und rechts vertical geschrieben der Schluss: • dinne • 1491. Unten steht auf einem Spruchband die Inschrift: · I H S · FERT · Einfassungslinie. 124 : 87 mm. Einf. 141 : 104 mm. Pl. Unbeschrieben. Annales de la Société d'Emulation pour l'étude de l'Histoire et des Antiquités de la Flandre. Tome III. 2e série (Bruges 1845) p. 220. (P. C. Lecluyse). Facsimile ebenda. Moderner Abdruck. Vergl. die Bemerkungen bei Nr. 181.

Wie das Wappen jenes der Brüderschaft »De Doorne Croone«, so stellt der Rebus deren Wahlspruch: »Van Vroescepe dinne« (Im Wissen arm) dar. Die Getreide-Schwinge vertritt das Wort van[48]); vroe bedeutet gelehrt,

---

[46]) Der Plattenrand ist unten nicht sichtbar.

[47]) Eine sehr ähnliche Legende: »ghebenedyt zy de suete nam etc.« findet sich auf einem Stich mit dem Monogramm Jesu aus der Schule des Meisters S (68 : 59 mm. Bl.) in der Sammlung Rothschild zu Paris. Auch auf einem Stich in Lüttich (St. Tudo-Ms. 83) liest man fast die gleiche Legende: »ghebenedyt zy de Suete naē ihs en mā zynd lieuer moeder inder eeuicheyt ammen +.«

[48]) »Wanne«. Vanner le grain.

weise, und scepe (durch zwei Schiffe, »schepen« vertreten) gibt dem Wort die Bedeutung: Weisheit, Wissen; dinne bedeutet gering, schwach oder hier richtiger: arm. Die Unterschrift auf dem Spruchband: »Ihs Fert« will sagen: Jesus trägt eine Dornenkrone.

186.* Die Madonna mit dem Kinde (Kniestück). Die hl. Jungfrau mit einem Stirnband im langen Haar ist, bis zu den Knieen sichtbar, nach rechts gewendet. Sie neigt das Haupt auf die linke Schulter und trägt das mit einem Hemdchen bekleidete Jesuskind auf dem linken Arm, während sie mit der Rechten sein Händchen fasst. Der Knabe lehnt sein Köpfchen auf die rechte Hand und an die Brust der Mutter. Beide haben Strahlen- und Scheibennimben. 72 : 48 mm. Pl. Unbeschrieben.

Dies anmuthige, aber in der Zeichnung dürftige Blättchen scheint nach einem guten Vorbilde gestochen zu sein. Besonders schwach ist die Bildung der Hände. Der mit Grün, Blau, Gelb, Dunkelgrün, Zinober und Rosenroth colorirte und von einem zinoberrothen Rahmen umgebene Abdruck wurde 1882 auf Gutekunst's XXX. Auction in Stuttgart für 22 fr. 50 c. erworben.

187. St. Michael. P. II. 61. 169 Cop. 2 und 91. 47. Lehrs, Kat. d. German. M. 61. 298. II. Et. von der verschnittenen, im Germanischen Museum befindlichen Platte. 1858 von Buttstädt für 82 fr. 50 c. erworben. Meine Angabe, dass sich nur der I. Etat in Berlin befinde, bestätigt sich nicht, da ich 1889 den II. Etat unter den neuen Abdrücken von alten Platten fand. Natürlich gehörten beide Plattenzustände von Rechts wegen nebeneinander.

Dieselbe Darstellung, also wohl eine Copie nach dem gleichen Vorbild des Meisters E S fand ich 1891 auf einem Teigdruck in Schwarz und Braun (103 : 74 mm Bl.) in der Sammlung des fürstlichen Hauses Oettingen-Wallerstein zu Maihingen bei Nördlingen.

XXVII.

Brügge.

Stadtbibliothek.

Die hier aufbewahrte Sammlung Steinmetz ist, soweit es sich um die Vertretung des fünfzehnten Jahrhunderts handelt, durchaus unbedeutend. Im Katalog [1]) wird p. 6 unter den Vorgängern Dürer's ausser Schongauer, Glockendon und Meckenem auch Michel Wolgemut aufgeführt, von dem aber bei meinen Besuchen (August 1890 und 1891) kein Blatt zu finden war. Es bleibt somit fraglich, ob ein Holzschnitt aus der Schedel'schen Chronik oder etwa ein Stich von Wenzel von Olmütz gemeint sei.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Der Engel Gabriel. B. 1.

---

[1]) Collection Steinmetz (Gravures et Dessins). Rapport fait à MM. les Bourgemestre et Echevins de la ville de Bruges, sur le classement de cette collection annexée à la Bibliothèque publique de la ville. Imprimé avec leur permission et pouvant servir de guide aux personnes visitant cette collection. Bruges P.-C. Popp 1867.

2. Die Kreuztragung. B. 16. Blatt 8 aus der Passions-Folge B. 9—20.

3. Die dritte der klugen Jungfrauen. B. 79. Blatt 3 aus der Folge B. 77—86.

Alle drei Blätter in ganz schlechten Drucken.

Monogrammist AG

4. Die dritte der thörichten Jungfrauen. B. 25. Blatt 8 aus der Folge B. VI. 352. 18—27 nach Schongauer. Von diesem neben B. 23 seltensten Blatt der Folge war bisher nur der II. Etat, nach der Ueberarbeitung der Platte durch einen Stecher des 17. Jahrhunderts, bekannt, welchen die Oeffentliche Kunstsammlung zu Basel bewahrt. Vergl. Repertorium IX. 11. 8. Der mittelmässige Abdruck in Brügge ist vorderhand der einzige, welcher vom ersten Plattenzustand erhalten zu sein scheint. Er ist mehrfach restaurirt und besonders auf der rechten Seite ergänzt.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Israhel van Meckenem.

5. St. Stephanus. B. 93. I. Geringer Abdruck. W. p mit der Blume.

Heinecken [2]) hält diesen Stich irrigerweise für übereinstimmend mit Schongauer's hl. Stephanus B. 49.

---

[2]) Neue Nachrichten, I. 455. 72.

Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts.

Von **Eduard Dobbert.**

(6. Fortsetzung.)

Zweites Capitel.
Das Abendmahl in der byzantinischen Kunst.

II. Seit dem 9. Jahrhundert.

3. Die rituellen Darstellungen des Abendmahls in der späteren byzantinischen Kunst.

In diesem Abschnitte kann ich mich kurz fassen, da die hier in Betracht kommende Darstellungsweise sich eng an den im Repertorium Bd. XIV (1891), S. 451 f. beigebrachten frühbyzantinischen Typus anschliesst, dessen Zusammenhang einerseits mit der Abendmahlsfeier und andererseits mit der altchristlichen Kunst ich daselbst bereits behandelt habe. Auch ist eine Reihe der hier zu erwähnenden Kunstwerke schon in meiner früheren Schrift über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst erörtert worden, eine Erörterung, welche seiner Zeit von Rohault de Fleury dem betreffenden Abschnitt seines Werkes »La Messe« (Bd. IV) zu Grunde gelegt wurde und neuerdings auch in Pokrowski's (oben S. 382 genanntem) Werke über das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie Berücksichtigung gefunden hat.

a. *Miniaturen in Handschriften.*

α) Psalter-Bilder.

1) Chludoff-Psalter in Moskau aus dem 9. Jahrhundert, Bl. 111 (Fig. 45) [1]. In der Mitte steht Christus feierlich hinter einem Altar unter einem kuppelförmig gedeckten Ciborium. In der Linken hält er ein Brod, mit der Rechten reicht er ein Stück desselben einem knechtisch gebückt dastehenden bärtigen Apostel in die von der linken unterstützte rechte Hand. Hinter diesem Jünger

---

[1]) Auf Grund der Abbildung in Kondakoff's Abhandlung über den Chludoff-Psalter, Taf. VI, Fig. 2.

gewahrt man fünf fernere, ebenfalls in tief gebeugter Stellung nach Christus hinschauende Apostel. Auf der rechten Seite des Bildes setzt ein demüthig dastehender Jünger, als der erste in der Reihe der sechs übrigen Apostel, einen Kelch an die Lippen. Neben oder hinter der Apostelgruppe links steht ein Mann in Königstracht, der mit der Rechten eine Rede begleitet, hinter der Apostelgruppe rechts ein Priester mit einer Amphora und Broden in den Händen. Die Unterschrift lautet: ΔΑΔ προφητεύει ὅτι σὺ ἱερεὺς εἰς τὸν αἰῶνα, κατὰ τὴν τάξιν Μελχισεδέκ. Wir haben es mit einer Illustration zu jenem 4. Verse des 109. Psalmes zu thun, welcher im Hebräerbrief V, 6; VI, 20; VII, 17 auf Christus bezogen wird. Die beiden, das Bild nach links und rechts abschliessenden Gestalten sind David und Melchisedek. Oben (Repertorium XIV, 459 f.) hatten wir gesehen, dass bereits in der Epoche der frühbyzantinischen Kunst das Opfer des Melchisedek als Hinweis auf die Eucharistie verwendet wurde;



Fig. 45.

hier ist die Gestalt des Melchisedek, sowie diejenige des David, auf dessen Psalm der Zusammenhang zwischen Christus und Melchisedek aufgebaut ist, der Darstellung der von Christus mit den Aposteln gefeierten Communion beigefügt. Bezeugt schon der Charakter der rituellen Abendmahlsbilder an sich die Auffassung Christi als Priester, so wird diese Auffassung durch die Zusammenstellung mit Melchisedek und die wiederholte Anbringung dieser Art von Abendmahlsbildern als Illustration zu dem oben genannten Psalmverse noch vertieft. Bereits bei den ceremoniösen Abendmahlsbildern des 6. Jahrhunderts (Repert. XIV, 451 f.) wies ich auf die Abhängigkeit derselben von dem für die altchristliche Zeit und die griechische Kirche bezeugten Abendmahlsritus hin. In dem soeben besprochenen Psalterbilde aus dem 9. Jahrhundert, sowie bei zahlreichen, weiter unten zu erwähnenden ferneren Darstellungen desselben Gegenstandes tritt das ceremoniös-rituelle Moment noch stärker hervor. Während Christus in der Miniatur der syrischen Evangelienhandschrift des Rabula (Repert. XIV, S. 453, Fig. 28) auf einem Hügel steht, die Handlung unter freiem Himmel gedacht ist, und auch im Codex Rossanensis (S. 452, Fig. 26, 27) die Unebenheit des Bodens auf einen Vorgang im Freien hinweist, versetzen uns der Altar und das Ciborium auf unserer Miniatur,

die fortan in den meisten Fällen anzutreffen sind, in die Kirche. Auch finden wir hier, wie ferner in der Regel, jene von der Kirche für die Communion vorgeschriebene Haltung der Hände, bei welcher die das Brod empfangende rechte von der linken unterstützt wird; setzt doch Cyrill von Jerusalem (315—386) auseinander, dass man, zur Communion nahend, nicht mit ausgebreiteten Armen und geöffneten Händen herankommen solle, sondern: »Mit der linken Hand die rechte unterstützend, welche einen so grossen König aufzunehmen hat, sollt ihr den Leib Christi in der Höhlung eurer Hand empfangen, Amen sagend!«, und lehrt doch Johannes Damascenus: »Lasst uns mit brennender Liebe zu Jesus Christus gehen, und, eure Hände in Kreuzesform zusammenlegend, empfangt darin den Leib des Gekreuzigten« [2])! Mussten wir in der Anbringung des Altars und der soeben besprochenen Haltung der Hände, welche wir übrigens auch an einem Abendmahlsbilde der geschichtlichen Art etwa aus dem 9. Jahrhundert antrafen [3]), eine Steigerung des ceremoniösen Momentes erkennen, so ist es auffallend, dass in unserer Miniatur, sowie auch in manchen anderen derselben Gattung angehörenden Abendmahlsbildern in Handschriften, die bereits im Codex Rossanensis angetroffene Verdoppelung der Gestalt Christi unterblieben ist, so dass nur ein Apostel die Gabe (das Brod) aus der Hand Christi erhält, während derjenige Jünger, welcher vom Weine trinkt, den Kelch selbst mit beiden Händen ergriffen hat. Es dürfte dieses Abweichen von jenem, bereits für das 6. Jahrhundert bezeugten Compositionsschema, das wir immer wieder in den Apsidendarstellungen unseres Gegenstandes antreffen werden, damit zusammenhängen, dass dem mehr realistischen Charakter der Miniaturmalerei jene Verdoppelung eigentlich widerstrebte. (Vergl. Repert. XIV, 455.)

Mit der Communionsdarstellung des Chludoff-Psalters nahe verwandt sind die beiden folgenden:

2) Psalter vom Jahre 1066 im Britischen Museum (Add. 19352) Fol. 152r.

3) Psalter aus dem 12. Jahrhundert in der Barberini'schen Bibliothek zu Rom Nr. 217, Fol. 188r.

Beidemal handelt es sich wieder um eine Illustration zu Psalm 109, Vers 4. An beiden Stellen schliessen wieder die Gestalten David's und Melchisedek's die Darstellung nach den Seiten hin ab. In dem Barberini-Psalter hat Christus in der Linken statt des Brodes eine Schriftrolle.

4) Griechisch-lateinisches Breviarium aus dem 13. Jahrhundert im Berliner Kupferstichcabinet. Fol. 200r. Links Melchisedek, Brode emporhaltend; rechts Christus hinter dem Altar unter einem Ciborium stehend und nach rechts hin einem alten Apostel die Gabe in die Hand legend. Hinter diesem Jünger stehen die übrigen, also alle auf einer Seite. Leider hat die Miniatur sehr gelitten, so dass nicht einmal die Zahl der Gestalten mit Sicherheit angegeben werden kann. Der Text des Blattes ergibt, dass wir es abermals mit einer Illustration zu Psalm 109, Vers 4 zu thun haben.

[2]) Rohault de Fleury, L'Evangile II, 191. Vergl. auch Repert. XIV, S. 455.
[3]) Vergl. Repertorium XIV, S. 199, Fig. 23.

5) Ebenda Fol. 85 v. Christus, in doppelter Gestalt unter einem und demselben Ciborium stehend, reicht je sechs Aposteln nach links hin das Brod, nach rechts hin den Kelch. Illustr. zu Ps. 33, V. 9.

6) Psalter aus dem 9. oder 10. Jahrhundert im Kloster Pantokratoros auf dem Berge Athos Nr. 61. (Fig. 46)[4]. Auch hier ist das Communionsbild dem Psalm 33 beigegeben, dessen Vers 9: »Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist,« schon frühe auf die Eucharistie bezogen wurde [5]), weshalb auch bereits in der Entstehungszeit der »apostolischen Constitutionen« dieser Psalm vor der Communion durch den Vorsänger angestimmt wurde [6]).

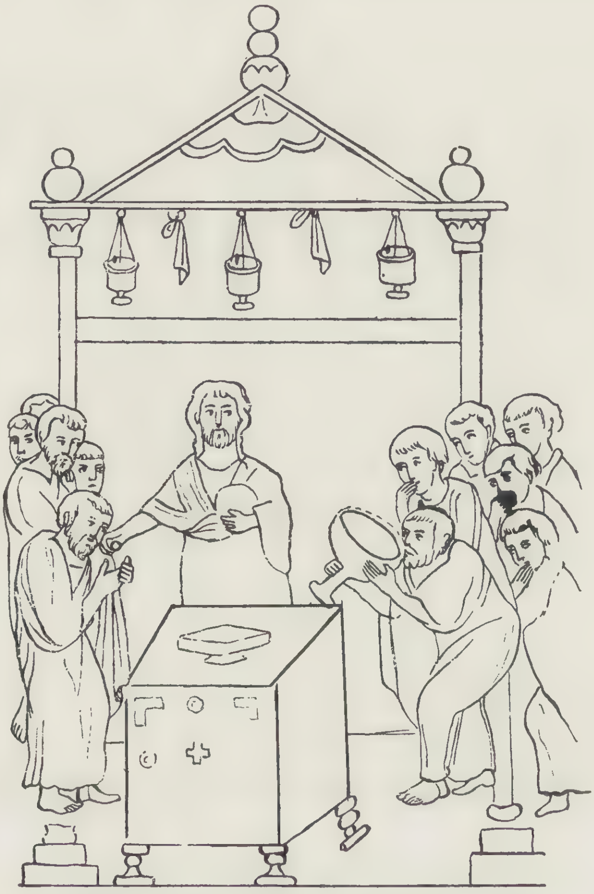


Fig. 46.

Eigenthümlich ist die Art und Weise, wie die Jünger links hinter dem Ciborium hervorkommen. Die Jünger rechts hinter dem aus dem Kelche trinkenden Apostel halten zum Theil die Hand vor den Mund, eine Geberde, die auch sonst bei dieser Gattung von Darstellungen, so z. B. in der Miniatur des Barberini-Psalters, vorkommt und sich durch den alten Ritus erklären lässt, ermahnt doch Cyrillus von Jerusalem, der Communicirende

[4]) Auf Grund der nach einer Aquarellcopie im Christl. Mus. der Akad. der K. in St. Petersburg (Folioband 45, Bl. 30) gefertigten Abbildung in meiner Schrift über die Darstellung des Abendmahls durch die byzant. Kunst, S. 27, Fig. 4 und des Lichtdruckes bei Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, Taf. 17. Eine fernere Abbildung bei Rohault de Fleury, La Messe, IV, pl. CCLIX.

[5]) Siehe Brockhaus a. a. O. 180.

[6]) Herzog und Plitt, Real-Encyklop. für protestantische Theologie, 2. Aufl., Bd. I (1877), S. 51.

möge, wenn von dem Genusse des Weines noch etwas Feuchtigkeit an den Lippen geblieben, dieselbe mit den Händen berühren und damit die Stirn, die Augen und die übrigen Sinneswerkzeuge heiligen [7]). Die Berührung des Mundes mit der Hand ist hier doch wohl nicht als Geberde des Staunens gemeint, wie wir sie z. B. in dem berühmten Menologium der Vaticana finden. (Vergl. auch Garrucci, Storia d. arte cr. I, 145.) Die oben am Ciborium hängenden Tücher mögen zum eucharistischen Geräth gehören, das in alter Zeit über dem Altar aufgehängt zu werden pflegte [8]), was im Occident den Abendmahlsgefässen ohne Rücksicht auf ihre Form die allgemeine Bezeichnung »Suspensio« eintrug, »wie ebenso anderweitig der Name des Altarbaldachins ‚Ciborium', von dem sie herabhingen, auf die Speisegefässe selbst übertragen wurde [9]). Die drei anderen von dem Ciborium unserer Miniatur herabhängenden Gegenstände sind doch wohl Lampen, die ringsum im Ciborium angebracht zu sein pflegten [10]), heisst es doch bei Paulinus von Nola, Nat. III. S. Felicis, p. 54: »Clara coronantur densis altaria lychnis [11]).

In den drei, oben S. 365—367; 383 bereits genannten, kirchenslavonischen Psaltern, welche das »geschichtliche« Abendmahlsbild enthalten, findet sich auch das liturgische, und zwar, wie jenes, als Illustration zu Psalm 144, V. 15, 16: »Aller Augen warten auf Dich; und Du gibst ihnen ihre Speise zu seiner Zeit, Du thust Deine Hand auf und erfüllst alles, was lebet, mit Wohlgefallen«:

7—8) Auf dem Communionsbilde im Psalter der Gesellschaft der Freunde alten Schriftthums vom Jahre 1397 und demjenigen im Psalter von Uglitsch vom Jahre 1485 reicht Christus dem ersten von sechs gebückt dastehenden Aposteln nach links hin den Wein. Das Darreichen des Brodes an die übrigen sechs Apostel ist nicht dargestellt [12]). Die Beischrift des Communionbildes im Psalter von Uglitsch: Причащеніе на тайной вечери (Communion beim geheimnissvollen Abendmahle) entspricht so recht dem Charakter dieser Gattung von Darstellungen: es ist eben nicht eigentlich die Einsetzung des Abendmahles, sondern eine Communionsfeier, bei welcher Christus als Priester den Jüngern das Abendmahl reicht. Es ist das, was in entsprechender Weise die katholische Kirche als

---

[7]) Vergl. Augusti, Denkwürdigkeiten IV, 201; VIII, 248 und den Artikel »Communion« von Peters in Kraus' Real-Encyklop. der christl. Alterth. I, 316.

[8]) Bezüglich des Altarciboriums in der Kirche Johannes des Evangelisten in Ravenna heisst es bei Rubeus: »Supra quod (altare) tugurium marmoreum decoratur quod a quatuor argenteis columnis sustentatur, sub quo pendent vasa aurea et argentea cum columba ex eodem metallo (Garrucci, Storia d. a. cr. I, 496). Zur »eucharistischen Taube« vergl. Repert. Bd. XIV, S. 198.

[9]) Otte, Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie, 4. Aufl. (1863), S. 180.

[10]) Vergl. Müller und Mothes, Illustr. archäol. Wörterbuch, Artikel Lampe.

[11]) Citirt von Rock, Hierurgia, or the holy sacrifice of the Mass, II, 575.

[12]) Pokrowski, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи (Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie) 279. — Buslajeff, Истор. Очерки Русской народной словесности и искусства (Histor. Abrisse der russ. Volkslitteratur u. Kunst), II, 210 u. Abbild. zu S. 209.

»die hl. Messe« bezeichnet, »die Christus selbst mit seinen Jüngern im Saale zu Jerusalem das erstemal feierte beim letzten Abendmahle, als er mit seinen Jüngern das Osterlamm ass [13]).«

9) Das Communionsbild im Godunoff'schen Psalter aus dem Jahre 1591 unterscheidet sich von den beiden soeben erwähnten nur dadurch, dass die Handlung nicht zur linken, sondern zur rechten Seite des Altars stattfindet [14]).

10) Auch ein slavonischer Psalter vom Jahre 1594 bietet die Communionsscene [15]).

β. Communionsbilder in Evangelien-Handschriften.

1) Evangelienbuch in der Pariser Nationalbibliothek Nr. 74 aus dem 11. Jahrhundert. Fol. 156 v. Christus in verdoppelter Gestalt, hinter dem



Fig. 47.

Altar unter einem Ciborium stehend, reicht nach links hin fünf Aposteln, mit Petrus an der Spitze, das Brod, nach rechts hin vier Aposteln, mit Paulus an der Spitze, den Kelch. Das Bild ist von Bäumen umrahmt [16]).

Wiederholt finden wir Paulus als Theilnehmer an der Communion dargestellt, ein Zeichen dafür, wie sehr bei dieser Gattung von Abendmahlsbildern das geschichtliche Element in den Hintergrund getreten ist. Uebrigens wird Paulus vor dem Zeitpunkte seiner Bekehrung auch sonst in der byzantinischen Kunst, z. B. bei der Himmelfahrt Christi und der Ausgiessung des hl. Geistes, dargestellt [17]). Bereits in dem Himmelfahrtsbilde der syrischen Evangelien-

[13]) Rothmiller, Der katholische Gottesdienst, 1856, S. 98, angeführt von Riegel, Ueber die Darstellung des Abendmahles, besonders in der toscanischen Kunst, S. 46.

[14]) Pokrowski, Das Evangelium etc., 280.

[15]) Ebenda.

[16]) Pokrowski, Das Evangelium etc., 280. — Abbild. bei Rohault de Fleury, L'Évangile II, pl. 74.

[17]) Vergl. Kryshanowski, in den Nachrichten der Kaiserl. archäol. Gesellsch. (Извѣст. Имп. археол. общ.) St. Petersburg I. (1859), S. 299, Anm. 4.

Handschrift des Rabula (6. Jahrhundert) steht neben Petrus: Paulus [18]). Von alten Bildern des Apostels Paulus in Verbindung mit Christusbildern redet bereits Eusebius, und Augustinus klagt über die Missverständnisse, zu denen solche Bilder führen, auf welchen Petrus und Paulus in Verbindung mit Christus abgebildet seien [19]).

2) Die beigegebene Abbildung (Fig. 47) ist dem bereits oben S. 371 erwähnten koptischen Evangelienbuch der Pariser Nationalbibliothek (Fonds copte 13) aus dem Jahre 1173, Bl. 77r., entnommen. Hier reicht Christus dem ersten Apostel links den Kelch, während der erste Apostel rechts die Hände nach den auf dem Altar aufgestellten Broden ausstreckt. Zur Berührung der Stirn durch zwei Apostel vergl. S. 509, 510. Wenn wir, wie bei dem historischen Abendmahlsbilde dieses Codex (S. 371, Fig. 40), so auch hier wieder in Typus und Geberden der Gestalten und auch in der Composition gewisse Abweichungen von dem üblichen byzantinischen Schema antreffen, so erklärt sich dieses eben wieder durch den nicht griechischen Ursprung der Handschrift.



Fig. 48.

3) Noch viel selbständiger gegenüber dem byzantinischen Schema als die soeben beschriebene Darstellung erscheint das leider sehr verdorbene Abendmahlsbild auf Blatt 19 r. eines anderen (laut Dr. Tikkanen's Mittheilung) vor Kurzem in Aegypten durch das Institut catholique in Paris erworbenen koptischen Evangeliars aus dem 13. Jahrhundert. Wie Fig. 48 zeigt, ist hier Christus mit den Aposteln beim Mahle sitzend dargestellt. Arabischer Sitte gemäss kauert der erste Apostel (Petrus) am Boden. Offenbar ist hier die Einsetzung des Abendmahles als Illustration der Worte: Matth. XXVI, 27 »Und er nahm den Kelch, und dankte, gab ihnen den, und sprach: Trinket alle daraus!« dargestellt. Unter den mir bekannten, echt byzantinischen Bildern ist kein einziges, welches den Vorgang in dieser, von dem ceremoniösen Element gänzlich absehenden Weise schildert.

4) Ein von Pokrowski (Das Evangelium etc. S. 280, vergl. XV) beigebrachtes Communionsbild in einem kirchenslavonischen Evangeliar vom Jahre 1603 bietet, in ähnlicher Weise wie die Miniatur des Codex Rossanensis (Repert. XIV, 452, Fig. 26 und 27) eine Theilung der Darstellung in zwei Hälften,

[18]) Vergl. Ficker, Die Darstellung der Apostel in d. altchristl. Kunst, S. 134.

[19]) Augusti, Beiträge zur christl. Kunstgeschichte und Liturgik, I, 119; II, 106, 107.

doch so, dass nicht je sechs, sondern alle zwölf Apostel auf dem einen Bilde das Brod, auf dem anderen den Kelch von Christus erhalten. Letzterer steht beidemal hinter dem Altar unter einem Ciborium.

In russischen Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 17. und aus dem 18. Jahrhundert nimmt man eine Abschwächung der Ueberlieferung wahr. An die Stelle des Altars tritt meist ein gewöhnlicher ovaler oder länglich viereckiger Tisch, auch verschwindet das Ciborium [20]).

γ. Communionsbilder in anderweiten Handschriften.

1) Kondakoff [21]) erwähnt einer hierher gehörenden Miniatur in einer Pergamentrolle mit der Liturgie des Johannes Chrysostomus aus dem 12. oder 13. Jahrhundert in dem Kloster Gelati im Caucasus.

2) Barlaam und Josaphat, Handschrift aus dem 14. Jahrhundert in der Pariser Nationalbibliothek, Fonds grec. Nr. 1128 Fol. 99 v. Wie die fragmentarische Abbildung (Fig. 49) zeigt, reicht hier Christus die Hostie einem Apostel in die nicht in der oben besprochenen Weise zusammengelegten Hände. Hinter diesem Jünger schreiten alle übrigen Apostel in demüthig geneigter Haltung auf Christus zu. Von dem Reichen des Kelches ist also abgesehen.



Fig. 49.

Im Allgemeinen findet man das Communionsbild seltener in griechischen Bilderhandschriften als das »geschichtliche« Abendmahlsbild, was uns bei dem kirchlich-monumentalen Charakter des ersteren nicht Wunder nehmen kann [22]).

---

b. Communionsdarstellungen an Ikonostasen und auf Tafelbildern.

Sehr häufig ist ein Bild der rituellen Abendmahlsspende über der in den Altarraum führenden »Königsthür« der Ikonostasis angebracht [23]), und Pokrowski (Das Evangelium S. 283) mag mit seiner Vermuthung recht haben, dass die Verdrängung der früheren niedrigeren Schranken durch die hohen »Bilderwände«, welche den Blick auf die gewöhnlich in der Apsis dargestellte Communion hindern, dazu den Anlass bot.

Auf S. 284 führt Pokrowski eine Anzahl solcher liturgischer Abend-

---

[20]) Pokrowski, Das Evangelium, 280.

[21]) Опись памятниковъ ... въ Грузіи (Inventar der Denkm. ... in Grusien), 53.

[22]) Vergl. Repertorium XIV, 455.

[23]) Vergl. meine Schrift über die Darstellung des Abendmahls durch die byz. Kunst, S. 26.

mahlsbilder an den Ikonostasen russischer Kirchen an. In einem russischen »Handbuch der Malerei« heisst es: »Ueber der Königsthür wird das geheimnissvolle Mahl dargestellt. An der einen Stelle reicht Christus dem Petrus das Brod . . . ., auf der anderen Seite aber reicht Christus dem Paulus (den Wein) aus einer Schale«[24]).

Eine Reihe russischer Tafelbilder mit der Darstellung der Communion besitzt das christliche Museum der Akademie der Künste in St. Petersburg. Die Verschiedenheiten zwischen denselben sind nicht wesentlicher Natur: auf dem einen der Bilder ist Christus, wie gewöhnlich, in doppelter Gestalt zu sehen, von beiden Seiten nahen ihm aber nicht je sechs, sondern je zwölf Apostel; einige Bilder zeigen uns Christus, wie er nur sechs Jüngern den Kelch reicht, wahrscheinlich ist in diesen Fällen ursprünglich ein Seitenstück mit den übrigen sechs Aposteln und dem brodreichenden Christus dagewesen, was schon daraus hervorzugehen scheint, dass Christus nicht etwa in der Mitte, sondern an der Ecke des Bildes steht. Das den Altar bedeckende Tuch zeigt gewöhnlich an der Vorderseite: in der Mitte das Kreuz, zu den Seiten Lanze und Essigschwamm an der Stange. In dem Nimbus um Christi Haupt liest man meist die Worte: ὁ ὤν.

Auf einem spätbyzantinischen Tafelbilde, das ich im christlichen Museum des Vatican sah, reicht Christus, der in der Linken den Kelch hält, den Aposteln, denen sich eine Schaar gekrönter Gestalten zugesellt hat, das vom Wein durchtränkte Brod, einem Gebrauche der griechischen Kirche gemäss, mit einem Löffel. (Vergl. dazu Repert. XIV, 452.) Ein Engel mit dem Flabellum oder ῥιπίδιον in der Hand verrichtet den Dienst eines Diakon. (Darüber weiter unten.)

---

c. Communionsdarstellungen an kirchlichem Geräth, an Gewändern, Decken u. dergl.

Die wichtigste Stelle unter den hier zu erwähnenden Darstellungen nimmt diejenige ein, welche die Schulterstücke der sogen. Kaiserdalmatica in der Sacristei der Peterskirche zu Rom schmückt[25]). Auch hier sehen wir Christus, das eine Mal sechs Jüngern das Brod, das andere Mal den sechs übrigen den Kelch reichend. Nur dass hier die räumliche Trennung der beiden Hälften bezüglich der Anordnung der Gestalten eine grössere Selbständigkeit und Abgeschlossenheit jeder der beiden Scenen zur Folge hatte. Auf jedem der Schulterstücke erblicken wir in der Mitte einen Altar, hinter welchem Christus steht, auf den nun von beiden Seiten her die sechs Jünger, je drei und drei, in knechtisch demüthiger Haltung zuschreiten. Im Uebrigen ist die Verwandt-

[24]) Siehe Buslajeff's Abhandlung über die russische Heiligenbildmalerei in dem Sammelbande der Gesellschaft für alt-russische Kunst (Сборникъ общ. древнерусск. иск.), 1866, S. 56.

[25]) Abbild. bei Sulpiz Boisserée, Ueber die Kaiserdalmatica, in den Abhandl. d. Münchener Akad. der W., Bd. III, Abth. 3, S. 555. — Didron, Annales archéol. I, 152 f. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste, 2. Aufl., III, 263 (nur das eine Stück). — Bayet, L'Art byz., 218. — Rohault de Fleury, La Messe IV, p. CCLXIII.

schaft mit dem typischen byzantinischen Communionsbilde eine nahe; sowohl die Kreuzung der Hände zum Empfangen des heiligen Brodes als auch die Berührung der Lippen mit der Hand (auf dem Bilde der Weinspende) finden wir hier wieder. Die Kaiserdalmatica ist wohl ein Erzeugniss byzantinischer Kunstindustrie, die aber, wie aus einigen Merkmalen der anderen Darstellungen hervorgeht, abendländischen Einfluss erfahren hat. Wahrscheinlich stammt das Werk erst aus dem 15. oder 16. Jahrhundert [26]).

Auf zwei russischen, im 15. Jahrhundert gestickten Tüchern, die zum Bedecken der heiligen Gaben dienten, tritt uns wieder das byzantinische Schema entgegen. Die eine der Decken ist von der Fürstin Agrafena Konstantinowna, einer Enkelin des Grossfürsten Dmitri Donskoi, im Jahre 1423 gestickt worden und befindet sich in der Geburtskirche zu Susdal [27]); die andere wurde im Jahre 1486 von der Rjasan'schen Fürstin Anna Wassiljewna, der Lieblingsschwester des Grossfürsten Joann III., gestiftet und wird in der Kreuzkirche zu Rjasan aufbewahrt. Der doppelten Gestalt Christi gemäss zerfällt hier der Altar in zwei Theile: die eine Hälfte desselben ist mit einer braunen, die andere mit einer hellblauen Decke ausgestattet. Das eine Mal greift Christus mit der Linken nach einem Stücke Brod in den Discus, während er mit der Rechten dem Petrus, der fünf Apostel anführt, den Bissen reicht. Petrus, der die Hände in der bekannten Weise gekreuzt hat, küsst Christi Rechte. Das andere Mal reicht Christus dem Paulus, der an der Spitze der übrigen Apostel erscheint, den Kelch. Das Ciborium schliesst mit sieben kuppelartigen Erhöhungen ab, in den oberen Ecken des Bildes sieht man zwei Engel herabschweben [28]).

Eine hierher gehörende Darstellung der Communion sah ich ferner bei der Wiener Weltausstellung 1873 (Gruppe XXIV, Nr. 510) auf einer Kelchdecke des Klosters Sutzewitza in der Bukowina: der hinter einem Altar unter einem Ciborium stehende Christus reicht den mit zwei Henkeln versehenen Kelch dem Apostel Paulus, der die Hände danach ausstreckt. Ausserdem sieht man noch fünf Apostel, von denen einige die gewandbedeckten Hände erheben, und einen Engel.

Eine Mitra des Katholikos, wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert, im Kloster Gelati im Caucasus ist sowohl mit dem »geschichtlichen« Abendmahlsbild als auch der Communionsdarstellung ausgestattet [29]). Wie auf der Kaiserdalmatica so liest man auch hier die Einsetzungsworte: φάγετε etc., πίετε etc.

---

[26]) Vergl. Prochoroff, Христіанскія древности и археологія (Christliche Alterthümer und Archäologie), 1864, Buch 3, S. 47. — Pokrowski, Das Evangelium, 284.

[27]) Tichonrawoff, Шитая пелена XV. вѣка въ Суздальскомъ Рождественскомъ Соборѣ, въ Извѣст. археолог. общ. (Eine gestickte Decke aus dem 15. Jahrhundert in der Geburtskirche zu Susdal, in den Nachrichten der Kaiserl. archäologischen Gesellschaft) St. Petersburg, I. (1859), 213.

[28]) Kryshanowski, О древнемъ воздухѣ въ Рязанской Крестовой церкви. (Ueber ein altes Abendmahlstuch in der Kreuzkirche zu Rjasan), in den Nachrichten der Kaiserl. archäol. Gesellschaft, II. (1861), 297 f.

[29]) Kondakoff, Inventar der Denkmäler ... in Grusien, S. 38, Nr. 25, Abbildung 26.

In den Anfang des 17. Jahrhundert gehört ein Kelch mit der Darstellung der Communion in beiderlei Gestalt, der in dem Euthymius-Kloster in Susdal aufbewahrt wird[30]).

d. *Wand-Malereien und -Mosaiken.*

Oben (Repert. XIV, 455) habe ich im Hinblick auf den eminent monumentalen Charakter der rituellen Abendmahlsdarstellung, wie derselbe bereits in der Miniatur des Codex Rossanensis zu Tage tritt, die Vermuthung ausgesprochen und zu begründen gesucht, dass das ceremoniöse Abendmahlsbild schon im 6. Jahrhundert als malerische Ausstattung der Apsiden byzantinischer Kirchen vorgekommen sein werde[31]).

1) Das älteste mir bekannte datirbare Apsidenbild dieser Gattung stammt aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Es ist das Mosaikbild in der Sophienkathedrale zu Kijew, welches, wie es in byzantinischen Kirchen in der Regel der Fall ist, unterhalb der Maria, die hier als Orantin mit erhobenen Armen stehend dargestellt ist, und oberhalb einer Reihe von in der Vorderansicht gebotenen, feierlich dastehenden Kirchenvätern und anderen Heiligen in Priestertracht mit Büchern in den Händen, einen mittleren Streifen des Apsidenschmuckes einnimmt. Die Heiligen sind durch senkrechte Inschriften bezeichnet als: Epiphanius, Clemens der römische Papst, Gregor der Theolog, Nicolaus der Wunderthäter, Stephan, Laurentius, Basilius der Grosse, Johannes Chrysostomos, Gregor von Nissa, Gregor der Wunderthäter[32]).

---

[30]) Вѣстникъ общ. древне-русск. иск. (Mittheilungen der Gesellsch. für altrussische Kunst), 1874. Offic. Theil, S. 54.

[31]) Bereits in meiner Schrift über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst, S. 22, hatte ich es für wahrscheinlicher erklärt, dass die ceremoniöse Darstellung des Abendmahles von den Kirchenwänden in die Bilderhandschriften gedrungen sei, als dass sie den umgekehrten Weg genommen habe. Neuerdings neigt sich auch Pokrowski (Das Evangelium, S. 281) dieser Meinung zu, bemerkt aber mit vollem Recht, dass sich diese Annahme bis jetzt durch Thatsachen nicht erhärten lasse. Kondakoff, in der Abhandlung über den Chludoff-Psalter, S. 15, ist hingegen der Meinung, dass das ceremoniöse Abendmahlsbild etwa im 10. Jahrhundert aus der Miniaturmalerei in die Apsiden der Kirchen gedrungen sei. Er sieht in jenen Communionsbildern mit David und Melchisedek zu den Seiten, wie wir sie wiederholt in den Psaltern angetroffen haben, ein Uebergangsglied von der reinen Symbolik jener auf die Eucharistie anspielenden Ravennatischen Darstellungen der Opfer Abrahams und Melchisedeks zu den späteren liturgischen Formen des Abendmahlsbildes. Die litterarische Grundlage dieses Ueberganges findet er in der Schrift des Patriarchen von Jerusalem Sophronius über die Liturgie (bei A. Mai, Spicil. Roman. IV. Band) und in der Abhandlung des Erzbischofs Germanus von Constantinopel über die kirchliche Praxis: ʽΙΣΤΟΡΙΑ ʼΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΚΑΙ ΜΥΣΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ (bei Migne, Patrol. gr. T. XCVIII, 383—454).

[32]) Abb. der Maria u. der männlichen Heiligen in dem Werke über die Sophienkirche (s. Anm. 33) und bei Graf Tolstoi und Kondakoff, R. Alterth. IV, 121; 129, 130. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, 63, 64, hat die Erfahrung gemacht,

Die in Fig. 50 beigegebene Abbildung[33]) macht, nach dem Vorangegangenen, eine ausführliche Beschreibung dieses Communionsbildes überflüssig. Es sei nur bemerkt, dass die beiden Christusgestalten mit goldgehöhtem bräunlichem Chiton und blauem Himation, die Apostel mit hellen, nahezu weissen Gewändern bekleidet sind, welche bald hellblau, bald braun oder grünlich getönt sind. Die Decke des mit Discus, Schwamm, Kreuz, »Lanze« und »Asteriscus«[34]) ausgestatteten Altars ist purpurfarben, die Verzierungen an derselben sind meist in Gold ausgeführt. Golden ist auch der Hintergrund des Bildes.

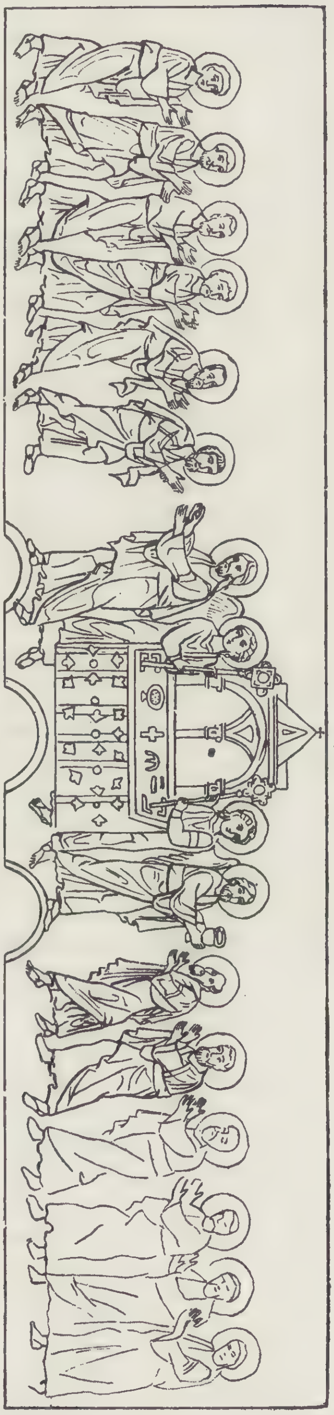


Fig. 50.

---

dass in den Kirchen auf dem Athos an der Spitze der in diesem untersten Streifen der Apsis dargestellten Kirchenväter Basilius der Grosse und Johannes Chrysostomos, als Verfasser der gebräuchlichen Liturgien, zu stehen pflegen, ihnen zunächst Athanasios und Gregor der Theologe (d. i. von Nazianz). Auf den von ihnen gehaltenen Büchern sind Anfänge von Gebeten aus der Liturgie zu lesen.

[33]) Nach einer farbigen, auch der Zeichnung bei Rohault de Fleury, La Messe, IV, pl. CCLX, zu Grunde liegenden Abbildung in dem oben S. 376, Anm. 50 genannten, von der Kaiserl. archäolog. Gesellschaft in St. Petersburg herausgegebenen Werke über die Sophien-Kathedrale in Kijew. Fernere Abbildungen bei Graf Tolstoi und Kondakoff »Русскія древности« (Russische Alterthümer), Lief. 4, S. 125—128. — Sakrewski, Описаніе Кіева (Beschreibung Kijews) und danach der mittlere Theil des Bildes in meiner Schrift über die Darstellung des Abendmahls durch die byz. Kunst, S. 18, sowie bei Pokrowski, Das Evangelium, S. 282.

[34]) Zum Asteriscus vergl. oben S. 364. Mittelst der »Lanze«, in Form eines Messers, wird das Brod in die bei der Communion zu verwendenden Stücke, welche auf unserem Mosaikbilde im Discus zu sehen sind, zerschnitten. Vergl. den Artikel »Lanze« (ἁγία λόγχη) in Kraus' Real-Encyklopädie d. christl. Alterth., II, 281. Bei der Prothesis, der Vorbereitung des Abendmahles, wurde diese Trennung der Hostie von der Masse des offerirten Brodes unter solchen

Ein Vergleich mit den bisher betrachteten Communionsbildern ergibt eine Steigerung des ceremoniös liturgischen Elementes namentlich auch durch die Beigabe der beiden mit einer Art Chorrock bekleideten Engel, welche zu den Seiten des Altars das Amt der das ῥιπίδιον (oder flabellum) handhabenden Diakone versehen. »Schon nach den Constit. Apost. VIII, 12 sollen zwischen Offertorium und Communion zwei Diakone, welche an den Seiten des Altars Platz nehmen, unausgesetzt flabella bewegen, um die Hitze zu verscheuchen und Fliegen zu verhindern, sich den hl. Gefässen zn nähern. Nach den Liturgien des Chrysostomus und Basilius findet diese Fächelung während der Consecration statt«[35]. Eine der Anbringung der Engel als Diakone beim Abendmahle verwandte Erscheinung ist die Verwendung von Engeln für die Diakonendienste in Darstellungen der Taufe Christi, wo sie das Tuch zum Abtrocknen des Täuflings halten[36]. Die linke Hälfte unseres Mosaikbildes hat die Ueberschrift: Λάβετε, φάγετε, τοῦτό ἐστι τὸ σῶμά μου, τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν, die rechte Hälfte weist die Worte auf: Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες τοῦτό ἐστι τὸ αἷμά μου τῆς καινῆς διαθήκης, τὸ ὑπὲρ ὑμῶν καὶ πολλῶν ἐκχυνόμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν.

Es sind hier also der Darstellung der Brod- und Weinspende die nach den Synoptikern und dem Korintherbriefe zusammengestellten Einsetzungsworte, wie dieselben bei der Abendmahlsfeier von dem Priester gesprochen werden, beigegeben.

2) Nahe verwandt mit dem Communionsbilde der Sophienkirche, ja eine Nachahmung desselben ist die ebenfalls in Mosaik ausgeführte Abendmahlsdarstellung in der Apsis der im Jahr 1108 errichteten Kirche des Michaelsklosters in Kijew[37]. Hier fehlt das Ciborium; der das Brod spendende Christus hält in seiner Linken den Discus; vor dem Altar sind niedrige Schranken angedeutet, hinter denen die beiden Christusgestalten stehen. Die Apostel sind in farbige Gewänder gekleidet. Die Einsetzungsworte sind in kirchen-slavonischer Sprache gegeben.

3) Die Abbildung Fig. 51[38]) gibt das Frescobild der Communion in der

---

Gebeten eines Priesters und des Diaconus, welche sich auf die Durchbohrung der Seite Christi am Kreuze mittelst einer Lanze beziehen, vorgenommen.

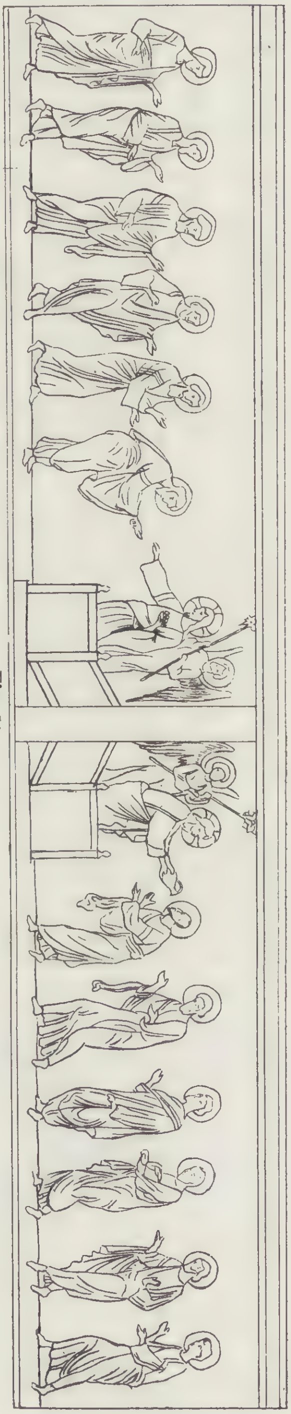
[35]) Kraus in der Real-Encykl. d. christl. Alterth., I, 529, Artikel »Flabellum«. Vergl. auch Augusti, Denkwürdigkeiten, VIII, 111. — Ders., Beiträge zur christl. Kunstgeschichte und Liturgik, II, 72.

[36]) Vergl. Strzygowski, Ikonograghie der Taufe Christi, 16. 17.

[37]) Abbildung bei Prachoff, Кіевскіе пам. визант. русск. иск. (Kijew'sche Denkmäler der byz.-russ. Kunst) in den »Arbeiten der Moskauer archäolog. Ges.«, Bd. XI, Lief. 3, Taf. VI, und danach bei Rohault de Fleury, La Messe, IV, pl. CCLX. — Vergl. auch Sakrewski a. a. O. und Kryshanowski, Кіевск. Мозаики (Die Kijewschen Mosaiken) in den Memoiren der Kaiserl. archäolog. Gesellsch. St. Petersburg 1856, VIII. — Neuerdings ist in der Kirche des Daniel-Klosters zu Moskau eine genaue Copie dieses Mosaikbildes über der »Königsthür« der Ikonostasis angebracht worden. Худож. Новости, Kunst-Neuigkeiten, herausgegeben von Somoff, 1887, S. 508.

[38]) Nach der Chromolithographie bei Fürst Gagarin, Caucase pittoresque, pl. XLVIII, welche auch der Abbildung in meiner Schrift über das Abendmahl in

Apsis der Kirche zu Nekresi im Caucasus (mit Ausschluss des mittleren Theiles) wieder. Wie ich in meiner früheren Arbeit über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst es nicht wagte, die Entstehungszeit dieses Bildes auch nur annähernd anzugeben, so vermag ich es auch jetzt nicht, da die litterarischen Quellen keinen Anhalt dafür bieten und aus der skizzenhaften Abbildung des Gagarin'schenWerkes (s. Anm. 38) stilistische Merkmale sich nicht mit Sicherheit ergeben. Doch sei erwähnt, dass Manswetoff in einem Berichte über meine ältere Abhandlung [39]) an dem Wandgemälde zu Nekresi einige Merkmale hervorhebt, die ihn bestimmen, es für älter zu halten als das Mosaikbild der Sophienkirche zu Kijew, so u. A. das Fehlen der Inschrift ὁ ὤν im Nimbus Christi und die Form des Abendmahlskelches. Mit Pokrowski (Das Evangelium, S. 281) muss ich die Ansicht des Fürsten Gagarin bestreiten, wonach das Abendmahlsbild aus dem 5. Jahrhundert, der Erbauungszeit der Kirche, stamme. Allein schon der weit vorgeschrittene ceremoniöse Charakter desselben deutet auf eine viel spätere Periode. Den Jüngern sind auf dem Original in verticalen Linien die Namen in griechischer Schrift beigegeben: der den Wein empfangende Apostel ist, wie gewöhnlich, Paulus, dann folgen Matthäus, Marcus, Simon, Bartholomäus und Philippus. Auf der anderen Seite empfängt Petrus das Brod aus der Hand Christi; auf ihn folgen Johannes, Lucas, Andreas, Jacobus und Thomas. Es fehlen also von den zwölf Jüngern, die nach den Berichten der Evangelien Christus bei seinen Lebzeiten begleiteten und beim Abendmahle gegenwärtig gedacht sind, drei: der eine Jacobus, Judas Jacobi Sohn und Judas Ischarioth. An ihre Stelle sind Paulus, Marcus und Lucas, die nichts mit dem


Fig. 51.

der byz. Kunst, S. 16, zu Grunde lag. Eine fernere Abbildung nach der Originalzeichnung des Fürsten Gagarin mit der Wiedergabe des mittleren Theiles des Bildes, welcher das Ciborium enthält, bei Rohault de Fleury, La Messe, IV, pl. CCLVII.

[39]) Древности, труды Московск. археол. общ. (Arbeiten der Moskauer archäol. Gesellschaft), Bd. IV (1874), Sitzungsprotokolle S. 30 f.

Abendmahle zu thun hatten, getreten. Diese Gattung der Abendmahlsbilder sah eben von der geschichtlichen Ueberlieferung ab und folgte wesentlich kirchlichen Gesichtspunkten. Es kam dem Urheber des Werkes offenbar darauf an, die Evangelisten vollständig zu geben und einen so wichtigen Apostel wie Paulus nicht wegzulassen. Nicht unerwähnt will ich lassen, dass auf Blatt 19v und 20r des Psalters vom Jahre 1066 im Britischen Museum (Add. 19352) und auf Bl. 28r und v des Psalters der Bibl. Barberini zu Rom Nr. 217 dieselben zwölf Personen, ebenfalls mit beigeschriebenen Namen, thronend und das Evangelium predigend dargestellt sind.

Fernere Apsiden-Fresken der Communion:

Im Caucasus:

4) In der nicht vor dem 10. Jahrhundert errichteten Kirche zu Pizunda [40]).

5) In der angeblich gegen Ende des 12. Jahrhunderts erbauten Kirche zu Akthala [41]).

6) In der Kirche zu Grem [42]).

7) In der, der Geburt Mariä geweihten Kirche des Klosters Gelati, welches von dem grusinischen Herrscher David dem Erneuerer (1089—1125) gegründet worden [43]). Hier zieht sich die Abendmahlsdarstellung unterhalb derjenigen der »göttlichen Liturgie« hin, einer Gattung ceremoniöser Malerei, von der weiter unten die Rede sein wird.

An anderen Orten Russlands [44]):

8) In der Kirche des ehemaligen Neredizki-Klosters in der Nähe von Nowgorod aus dem Ende des 12. Jahrhunderts.

9) In einer Klosterkirche zu Pskow aus dem 12. Jahrhundert (Псково-Мирожскій монастырь).

10) In der Kirche des Cyrillusklosters in Kijew. 12. Jahrhundert, vgl. Prachoff a. a. O. 17.

11) In der Georgskirche in Alt-Ladoga. 12. Jahrh. Geringe Ueberreste.

---

[40]) Abbild. bei Rohault de Fleury, La Messe, IV, pl. CCLVIII, nach einer Zeichnung von Noroff (nur eine Hälfte: die Brodspende). Graf Tolstoi und Kondakoff, Русск. древности (Russ. Alterthümer), Lief. 4 (1891), S. 61, haben nachgewiesen, dass die Kirche zu Pizunda aus stilistischen und technischen Gründen nicht, wie es früher geschah, ins 6. Jahrhundert gesetzt werden dürfe, sondern nicht vor dem 10. Jahrhundert erbaut sein könne.

[41]) Abb. bei R. de Fleury, pl. CCLXI, nach einer Zeichnung des Fürsten Gagarin.

[42]) Abbild. ebenda pl. CCLXII.

[43]) Grimm, Monuments d'archit. en Géorgie et en Arménie, p. 2. — Graf Tolstoi und Kondakoff, Русск. древн. (Russische Alterthümer), Lief. 4, S. 65 f. — Solowjeff, Письма изъ Закавказья (Briefe aus Transcaucasien) in den »Kunst-Neuigkeiten, herausgegeben von Somoff, Bd. II (1884) S. 146.

[44]) Nach Pokrowski: Das Evangelium, 282. 283 und: Wandmalereien in alten griech. und russ. Kirchen (Arbeiten des 7. archäol. Congr. in Jarosslaw 1887, Moskau 1890, Bd. I).

12) In der Kirche des Dorfes Kowalewo in der Nähe von Nowgorod.

13) In der Kirche des Dorfes Wolotowo in der Nähe von Nowgorod. Um 1630. Hier ist die Composition durch Hinzufügung der Gestalten des Johannes Damascenus (?) und des Kosmas von Majuma erweitert, denen Schriftrollen mit solchen Gesängen beigegeben sind, die sich auf die Eucharistie beziehen.

14) In mehreren Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts in Jarosslaw (meist Westseite des Altarraumes)[45].

15) In der Auferstehungskirche in Borissoglebsk. 1652. (ebenfalls Westseite).

16) In einer Kirche zu Rostow, 17. Jahrh. (an der steinernen Altarschranke).

Auf dem Berge Athos[46]):

17) Im Protaton zu Karyäs (B).

18) In der Kirche des Klosters Watopädi. Vielleicht 1652. (B u. P).

19—20) In der Demetriuscapelle und der Capelle der »Uneigennützigen« desselben Klosters (P).

21) In der Kirche des Klosters Kutlumusi, 1540 (B und P). Oberhalb der Communion: die »göttliche Liturgie«.

22) In der Kirche des Klosters Dionysiu (B).

23) In der Kirche des Klosters Chilandari, 18. Jahrhundert (P).

24) In der Kirche der Lawra, und zwar nicht im eigentlichen Altarraum, sondern in der Prothesis[47]), jenem linken nördlichen Seitenraum, in welchem die Vorbereitung des Abendmahls stattfindet. 1535.

25) In der Nicolauscapelle desselben Klosters, 1560 (P).

26) In dem Kloster Iwiron. Beide Christusgestalten sitzend, 17. Jahrh. (P).

27) In der Kirche des Klosters Pantokratoros, 17. Jahrhundert (P).

28) In der Georgscapelle des Klosters Xenophontos, 1545 (P).

An den beiden zuletzt genannten Stellen ist ein historisirender Zug in das liturgische Bild gedrungen: Judas steht hinter den übrigen Aposteln und blickt nicht nach Christus hin, sondern rückwärts, wodurch offenbar seine verrätherische Gesinnung angedeutet werden sollte.

29—31) Drastischer ist der Verräther in dem Communionsbild der Michaelscapelle des Lawraklosters, 1643, im Kloster Karakallu, 1717, und in der Kirche des Klosters Philotheu, 1752, gekennzeichnet, indem er die Eucharistie ausspeit und auf seinen Schultern ein Teufel sitzt (P).

32) Auch im Communionsbilde in der Kirche des Klosters Sographu, wo Christus den Aposteln das Abendmahl mittelst des Löffels reicht, sieht man den Judas die Eucharistie ausspeien (P).

Die Abendmahlsbilder mit dieser Hervorhebung des Judas gehören alle der späteren Zeit, seit dem 16. Jahrhundert, an. Diese Spätzeit spiegelt sich denn auch in der Vorschrift wider, welche das Handbuch der Malerei vom

---

[45]) Abbild. bei Pokrowski, Wandmalereien, Taf. XXI.

[46]) Nach Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, 271, 273, 279, 284, und Pokrowski, Wandmalereien; Das Evangelium, 282, 283. Oben im Text durch B (Brockhaus) und P (Pokrowski) bezeichnet.

[47]) Brockhaus 67. Pokrowski, Wandmalereien, 220.

Berge Athos bezüglich der Darstellung der Brod- und Weinspende gibt. Da heisst es (§ 439, S. 399 der deutschen Schäfer'schen Ausgabe): »In dem Sanctuarium mache unter die »göttliche Liturgie« die Hingabe des göttlichen Fleisches und Blutes an die Apostel«; und im § 361, S. 236 wird diese „μετάδωσις τοῦ κυριακοῦ σώματος καὶ αἷματος πρὸς τοὺς ἀποστόλους" folgendermaassen beschrieben: »Ein Haus und ein Tisch und auf demselben eine Platte mit zertheiltem Brod. Und Christus erscheint hinter demselben bis zum halben Leibe, und hat seine Hände ausgestreckt und er hält in seiner Rechten das Brod und in der Linken den Kelch, und vor sich ein aufgeschlagenes Evangelium, und zu seiner rechten Seite sind die Worte: »Nehmet, esset, dies ist mein Leib;« zu seiner linken diese: »Trinket alle aus demselben, dieses ist mein Blut.« Und zu seinen beiden Seiten sind die zwölf Apostel ein wenig gebückt und schauen auf Christum; und zwar rechts Petrus vor den Fünfen, welche ihre Hände unter das Brod ausstrecken, welches Christus hält, links aber ist Johannes vor den andern Fünfen und er hat seine eine Hand ausgestreckt und die andere an der Brust und seinen Mund an dem Rande des Kelches. Und Judas hinter ihnen kehrt sich rückwärts und ein Teufel geht in seinen Mund hinein.« Während die besondere Hervorhebung des Judas bei der späten Entstehungszeit des Handbuches der Malerei nichts Auffallendes hat, überrascht der Umstand, dass nicht Paulus, sondern Johannes von Christus den Kelch empfängt, fanden wir doch ersteren immer wieder an der Spitze der Apostel auf der Seite der Weinspende, der μετάληψις, wie Petrus auf der Seite der Brodspende, der μετάδοσις, die übrigen Apostel anführt, und ist doch diese Stelle des Paulus auch in dem oben (S. 514) erwähnten späten russischen Malerbuche vorgeschrieben. Die Auszeichnung des Johannes ist, wie ich glaube, abendländischem Einflusse zuzuschreiben, wie auch das vor Christus aufgeschlagene Evangelium der echt byzantinischen Auffassung nicht minder fremd sein dürfte, als das gleichzeitige Reichen von Brod und Wein durch eine und dieselbe Christusgestalt, sahen wir doch, dass in den Fällen, wo Christus nicht zweimal dargestellt war, — ich erinnere an die S. 507, 509 abgebildeten Miniaturen — der erste Apostel auf der Seite der Weinspende den Kelch selbst ergriffen hatte.

In Athen:

33) In der Andreaskirche, unterhalb der »göttlichen Liturgie«, 16. Jahrh. (P).

34) In dem Communionsbilde der kleinen Kirche, die in die Stoa des Hadrian eingebaut war, flüsterte ein kleiner schwarzer Teufel dem mit einem schwarzen Nimbus versehenen Judas ins Ohr [48]).

In Venedig:

35) In meiner Schrift über die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst S. 66 hatte ich ein neueres Communions-Mosaikbild in S. Marco — jedoch nicht in der Apsis — beschrieben, das zwar in der Formgebung mit der byzantinischen Kunst nicht das Mindeste gemein hat, aber

[48]) Deutsche (Schäfer'sche) Ausgabe des Handbuches der Malerei vom Berge Athos, Anmerk. 3 zu S. 199 und Anm. 3 auf S. 236.

das byzantinische Compositionsschema mit der Verdoppelung der Gestalt Christi und je zwölf Aposteln zu beiden Seiten aufweist[49]).

Meine damals ausgesprochene Vermuthung, der Urheber des Werkes habe diese Auffassung des Abendmahls einer wahrscheinlich einstmals an derselben Stelle befindlichen byzantinischen Darstellung entlehnt, hat sich bestätigt. In dem zu Ongania's grossem Werke über S. Marco gehörenden Bande: Raccolta di Fac-simili relativi all' augusta ducale Basilica di S. Marco in Venezia, ist auf Taf. XXIII. eine Zeichnung nach diesem ursprünglichen Bilde veröffentlicht, welches eine byzantinische oder stark byzantinisirende Arbeit war und, wie das später an seine Stelle getretene Bild, Christus zweimal mit je zwölf Aposteln aufwies. Die Inschrift des neuen Mosaikbildes wie auch der Zeichnung lautet: oberhalb der Brodspende: »Misticus est panis, quem porrigo, sic ego panis«; oberhalb der Weinspende: »Sint pater hi mecum semper, pariter quoque tecum«.

Der künstlerische Werth der rituellen Abendmahlscomposition als Schmuck des Altarraumes byzantinischer Kirchen ist ein bedeutender. Der feierliche Charakter der Darstellung, dieses demüthige Heranschreiten der Apostel von den beiden Enden der halbkreisförmigen Apsis nach der Mitte zu, wo die beiden Christusgestalten majestätisch dastehen oder den sehnsüchtig nahenden Aposteln entgegengehen, befindet sich in schönem Einklang mit dem strengen, vor allem den Eindruck des Feierlichen anstrebenden Wesen des byzantinischen Kirchenbaues, sowie mit dem Pompe des Gottesdienstes.

Da uns in dem folgenden Capitel eine verwandte Auffassung des Abendmahles als eines rituellen Actes in den Gemälden einer Anzahl bedeutender neuerer abendländischer Meister entgegentreten wird, so darf wohl gesagt werden, dass die Erfindung der byzantinischen Communionsdarstellung eine verdienstvolle künstlerische That war, welche über die Grenzen der byzantinischen Kunst hinaus ihre Wirkung that.

---

4. Die »göttliche Liturgie«.

Oben wurde bereits wiederholt der »göttlichen Liturgie« erwähnt, welche sich nicht selten unterhalb des Bildes der Maria und oberhalb der Communion in den Apsiden byzantinischer Kirchen dargestellt findet. Da dieser Gegenstand mit der Abendmahlsfeier zusammenhängt, lasse ich hier eine kurze Besprechung desselben folgen.

Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos (S. 396 der deutschen Ausgabe) schreibt dieses Bild an der soeben angegebenen Stelle des Altarraumes vor.

Uebrigens ist die göttliche Liturgie oft nicht an diesem Platze, sondern in der Kuppel dargestellt worden.

Didron hat in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Malerbuche vom Berge Athos (Deutsche Ausgabe S. 24), sowie in einer Anmerkung

---

[49]) Abbild. bei Kreutz — Ongania, La Basilica di S. Marco in Venezia. Spaccati geometrici, Tav. XV A.

zur Beschreibung der göttlichen Liturgie (ebenda 232 f.) über diesen Gegenstand gehandelt [50]). Neuerdings haben Brockhaus in seinem Buche über die Kunst in den Athosklöstern und Pokrowski in seinem Werke: »Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie« denselben Gegenstand eingehend erörtert.

Wie in dem ceremoniösen Communionsbilde sich eine bestimmte gottesdienstliche Handlung der griechischen Kirche widerspiegelt, so liegt auch der »göttlichen Liturgie« eine solche zum Grunde: Christus ist auch hier wieder wie im Communionsbilde der Erzpriester, »er steht segnend vor dem Altare, und vor ihm her tragen die Engel, mit geistlichen Gewändern angethan, Leib und Blut Christi, mit Weihrauchsfass, brennenden Kerzen u. s. w., wie sie täglich in feierlicher Procession im »Grossen Einzuge (mit dem Sacramente)« der Liturgie durch die Kirche getragen werden« [51]).

Ueben im Communionsbilde nur zwei Engel das oben beschriebene Amt von Diakonen aus, so treten in der »göttlichen Liturgie« zahlreiche Engel im Kirchendienste auf.

Im Kuppelraum der Kirche des Klosters Watopädi auf dem Athos sieht man in der Wölbung, wie gewöhnlich an dieser Stelle, Christus als Pantokrator, ringsum aber die »göttliche Liturgie«: Ein Engel hält einen Leuchter und einen Sechsflügler (ein flabellum in der Gestalt eines von sechs Flügeln umgebenen Engelskopfes, wie ein solches in Kraus' Real-Encykl. d. christl. Alt. I, 530 abgebildet ist); ein anderer trägt die »Lanze«, ein dritter den Löffel, ein vierter den Kelch herbei. Ein Engel hat den Discus mit dem vom Asteriscus bedeckten Brode auf seinem Haupte herbeigetragen und reicht denselben dem Erzpriester Christus dar. Dieser Procession schreitet ein kleiner Engel mit einem Rauchfass voran. Christus, in reichem geistlichen Gewande, legt das Brod auf den unter einem Ciborium stehenden Altar, der mit zwei brennenden Lampen ausgestattet ist. Zwischen diesen Lampen gewahrt man einen sechsflügeligen Cherub, der in jeder Hand ein Licht hält. Auf dem Altar liegt das Evangelienbuch [52]).

Nahe verwandt mit dem soeben beschriebenen Bilde ist die von Didron veröffentlichte [53]) »göttliche Liturgie« in der Kuppel der Kirche des Klosters Chilandari auf dem Athos. Hier ist eine Schaar von 22 Engeln damit beschäftigt, auf den mit einem Ciborium bekrönten Altar alles das zu bringen, was zur Feier des Abendmahles nothwendig ist.

Im Einzelnen bieten die Darstellungen der »göttlichen Liturgie« manche Verschiedenheiten. Zuweilen ist der hl. Geist mit dargestellt (z. B. in der Capelle Johannes des Täufers im Kloster Pantokratoros auf dem Athos), zuweilen auch Gott Vater (in der Kirche des Klosters Sographu, ebenda).

---

[50]) Vergl. auch Didron, Le Mont Athos, Annales archéol., IV, 154; La divine Liturgie, Annales archéolog., X, 1—13.

[51]) Brockhaus, 71.

[52]) Didron, Le Mont Athos, Annales archéol. IV, 154.

[53]) Danach auch eine Abbild. bei Bayet, L'Art Byz., p. 251, Fig. 82, und bei Pokrowski, D. Ev. 285, Fig. 138. — Vergl. auch die Schilderung auf S. 233, Anm. 2 der deutschen Ausgabe des Malerbuches vom Berge Athos.

Die Bestandtheile der »göttlichen Liturgie«, wie sie die Denkmäler zeigen, finden wir im Wesentlichen auch im Handbuche der Malerei vorgeschrieben [54]): »ἡ θεία λειτουργία. Eine Kuppel und unter derselben ein Tisch, und auf demselben das hl. Evangelium, und über demselben der hl. Geist, und der ewige Vater sitzt daneben auf einem Throne, segnet mit seinen hl. Händen und sagt in einem Blatte: »Aus meinem Schoosse habe ich dich gezeugt vor dem Morgenstern«. Und auf der rechten Seite des Tisches ist Christus mit erzbischöflichem Gewande stehend und segnet. Und vor ihm sind die Chöre der Engel in priesterlichem Gewande, mit Ehrfurcht; sie bilden einen Kreis bis zu dessen linker Seite; und (Christus) nimmt vom Haupte eines Engels, (der) in Gestalt eines Diakons (ist), die Patene, und vier andere Engel (sind) daneben; zwei beräuchern Christum und zwei halten die Manuale (beim Gottesdienste gebrauchte Bücher), und hinter ihnen sind die anderen, wovon der eine einen Löffel hält, der andere eine Lanze und das Rohr mit dem Schwamme, ein anderer das Kreuz, und andere die Leuchter.«

Die Entstehungszeit der künstlerischen Darstellung der »göttlichen Liturgie« lässt sich nicht mit Sicherheit angeben.

Das älteste unter den bisher bekannt gewordenen Beispielen bietet eine Hostienschale im Kloster Xeropotamu auf dem Athos, ein Geschenk der Pulcheria, Schwester des Kaisers Romanos III. (1028—34), welcher das Kloster gründete [55]). In der Mitte der Schale sieht man Maria mit zum Gebet erhobenen Händen und dem Christuskinde vor ihrem Leibe. Zu den Seiten der Maria steht je ein Engel, der das Rauchfass schwingt. Unter der Fürbitte der Gottesmutter geht der Gottesdienst vor sich, welcher in zwei kreisförmigen, das mittlere Rund umgebenden Streifen dargestellt ist. In dem äusseren Kreise liegen Engel und Heilige demüthig proskynirend vor dem bereiteten Throne. Der innere Streifen bietet die göttliche Liturgie: Engel bringen, als Priester und Diakone zum Altar schreitend, Fackeln, Rauchgefässe, geheiligte Brode herbei. Am Anfang und am Ende der Procession sieht man die Gestalt Christi in priesterlichem Gewande. Auf dem Altar erscheint, unter dem Evangelienbuche, die verwandelte Hostie, der Leichnam Christi, bezeichnet als »das Lamm Gottes« (ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ). Die Umschrift ist dem sogen. Cherubim-Hymnos, der in jeder Liturgie feierlich ertönt, entnommen, und alle Bestandtheile der Reliefdarstellung lassen sich, wie Brockhaus nachgewiesen hat, aus der Liturgie der byzantinischen Kirche heraus erklären.

Den Grundgedanken der »göttlichen Liturgie«, auch Mystagogie genannt, hat Didron [56]) treffend mit den Worten bezeichnet: »La mystagogie est donc la préparation de la messe divine que servent les anges habillés en diacres ou en prêtres et que va célébrer Jesus-Christ.« Wie wir in der von Justinus Martyr beschriebenen Abendmahlsfeier, wie sie um die Mitte des 2. Jahrhunderts

---

[54]) Deutsche Ausgabe, § 360, S. 232.

[55]) Bayet, L'Art Byzantin, 198—200. — Brockhaus a. a. O., 50, 51. — Meiner Beschreibung im Texte liegen die Schilderungen dieser beiden Forscher zu Grunde.

[56]) Annales archéol., IV, 154.

begangen wurde, bereits die Elemente des späteren byzantinischen Communionsbildes fanden (vergl. Repert. Bd. XIV, 454), so können wir die Darstellung der »göttlichen Liturgie« auf die an derselben Stelle berichtete vorbereitende Handlung: »Dann wird demjenigen, welcher den Brüdern vorsteht, Brod und ein Kelch mit Wasser und Wein gereicht« zurückführen.

Diese Oblation (Herbeibringung der eucharistischen Elemente zum Altar) bildete, nach dem VIII. Buche der apostolischen Constitutionen [57]), also um die Mitte des 4. Jahrhunderts, einen wesentlichen Bestandtheil der Abendmahlsfeier: »Die Diakonen brachten Brod und Wein von der Prothesis zum Altare, wo sie der in der Mitte der Ostseite dem Volke gegenüberstehende Bischof oder Celebrant in Empfang nahm und anordnete. Rechts und links von ihm standen die Presbyter, während zwei Diakonen mit Flabellen aus Pfauenfedern oder Leinwand die Mücken von den Kelchen verscheuchten.«

Dass man, sobald es sich um die künstlerische Darstellung der »Oblation« bei einer durch Christus zu begehenden Abendmahlsfeier handelte, die eucharistischen Elemente und das nothwendige Geräth durch Engel herbeitragen liess, lag sehr nahe, wird doch von Chrysostomus (Hom. 36 in II. Cor.) »nach der Psalmodie und dem Friedenswunsche des Celebranten das Zurückziehen der (den Altarraum verhüllenden) Vorhänge und das Hervorkommen des Engelchores, nämlich die Oblation der von den himmlischen Heerschaaren mit anticipirter Ehrerbietung begleiteten eucharistischen Elemente erwähnt« [58]), und wurden doch die Engel seit der Verbreitung der wahrscheinlich gegen Ende des 5. Jahrhunderts entstandenen, fälschlich dem Areopagiten Dionysius zugeschriebenen Abhandlung περὶ τῆς ἱεραρχίας οὐρανίου sehr populäre Gestalten [59]), deren Entfernung aus dem Gefolge Christi durch die Bilderstürmer Johannes Damascenus († um 754) heftig bekämpfte [60]). Auch lehrt im 8. Jahrhundert Germanus, Patriarch von Constantinopel, ausdrücklich, Christus sei Priester, die Engel aber seien Diakone, wie auch Sophronius die Diakone mit Engeln verglichen hatte [61]).

Es seien hier noch folgende Darstellungen der »göttlichen Liturgie« erwähnt:

Im Caucasus:

In der Apsis der Kirche zur Geburt Mariä in Gelati. Christus, in erzpriesterlicher Kleidung, thront in der Mitte; links schreiten Engel mit Rauchfässern und Kerzen, rechts — mit den Leidenswerkzeugen [62]).

---

[57]) Siehe den Artikel Liturgie von Bickell, in Kraus' Real-Encykl. d. christl. Alterth., II, 316.

[58]) Bickell a. a. O., 321.

[59]) Vergl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, 16.

[60]) »So wenig man dem Kaiser seinen Hofstaat nehmen dürfe, ebensowenig sei es zulässig, Christus seines himmlischen Gefolges, der Engel und Heiligen, zu berauben.« G. Weber, Allg. Weltgeschichte V, 236.

[61]) Siehe Ainaloff und Redin, Кіево-Софійскій соборъ (Die Sophien-Kathedrale in Kijew etc.), S. 63. — Pokrowski, Wandmalereien, 212, 213.

[62]) Solowjeff a. a. O.

Auf dem Athos:

In der Kirche der Lawra (Altarraum).

In der Nicolauscapelle desselben Klosters (Altarraum).

In der Portaitissacapelle desselben Klosters.

In der Kirche des Klosters Dochiariu (Altarraum), 1568.

In der Kirche des Klosters Iwiron (Altarraum), 17. Jahrhundert.

In der Capelle Johannes des Täufers desselben Klosters.

In der Kirche des Klosters Karakallu.

In der Capelle zum Entschlafen der Maria des Klosters Sographu, 1780.

In der Erzengelcapelle desselben Klosters (Kuppelraum).

In der Capelle Johannes des Täufers desselben Klosters, 1768, sowie in einer Reihe anderer Kirchen aus dem 18. Jahrhundert.

Auch in der Kirche Παναγία Φανερωμένη auf der Insel Salamis, 1735, ist der Altarraum mit der »göttlichen Liturgie« und der Communion ausgestattet.

Häufig und in sehr reicher Weise ist die »göttliche Liturgie« im 17. und 18. Jahrhundert in russischen Kirchen dargestellt worden, wobei man gerne die Kirchenlehrer Basilius den Grossen und Johannes Chrysostomos als Verfasser von Liturgien, sowie auch Gregor den Theologen auf dem Bilde mit anbrachte, welch letzterer, nach einer aus russischen Quellen bekannten Ueberlieferung, ebenfalls dazu gerechnet wurde [63]). Oft ist in diesen russischen Bildern auf dem den Altar zierenden Discus oder auch im Kelche das Christuskind zu sehen, ein Motiv, das sich auch auf dem Athos findet [64]). Auch sieht man nicht selten das Kind im Discus zwischen zwei, Flabella haltenden Engeln an Abendmahlsgeräthen dargestellt, z. B. auf einem von R. de Fleury, IV, pl. CCXC veröffentlichten russischen Discus und einem anderen, welcher 1890 in Moskau ausgestellt war [65]). Hier bezeichnet eine kirchenslawische Inschrift das Kind als das Lamm, das der Welt Sünde trägt. Auch auf Tüchern, die zum Bedecken der hl. Gaben dienen, trifft man das Bild an, so z. B. zweimal in einem Kloster zu Kostroma, wo über dem, wieder inschriftlich als Opferlamm bezeichneten Kinde Gott Vater und die Taube (der hl. Geist) dargestellt sind [66]).

[63]) Ueber diese späten russischen Wandmalereien handelt Pokrowski, Das Evangelium, 287 f. eingehend. Er constatirt hier u. A. die nahe Verwandtschaft zwischen einer complicirten Darstellung der »Liturgie« in der Kirche Johannes des Täufers zu Jarosslaw und den Miniaturen der aus der Kirche zum Entschlafen der Maria im Thale Josaphat stammenden griechischen Handschrift in der Vaticanischen Bibliothek, welche Angelo Mai, Nova patr. bibl., T. VI, veröffentlicht hat. Die litterarische Grundlage für die Darstellungen dieser Handschrift wie der Wandmalerei in Jarosslaw sieht Pokrowski in einer, in vielen russischen Exemplaren des 16. und 17. Jahrhunderts erhaltenen, Gregor dem Theologen zugeschriebenen »Erklärung der Liturgie«.

[64]) Vergl. auch das griechische Gemälde bei Rohault de Fleury, IV, 15.

[65]) Ainaloff in dem »Boten der schönen Künste«, VIII, 116. St. Petersburg.

[66]) Pokrowski in den »Mittheilungen aus der Archäol. u. Gesch.«, herausgeg. von dem arch. Institut. St. Petersburg 1885, Lief. IV, 23 u. Taf. VI.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Dresden. Die Semper-Ausstellung.

Aus Anlass der Enthüllung des von Johannes Schilling gefertigten Semper-Denkmals wurde am 1. September in einigen Räumen der ihrer Vollendung entgegen gehenden neuen Kunstakademie auf der Brühl'schen Terrasse eine Ausstellung der Entwürfe, Pläne und Aufnahmen Gottfried Semper's veranstaltet, die eine nahezu erschöpfende Uebersicht über die Thätigkeit dieses grossen Künstlers gewährt. Neben dem im Besitz des ältesten Sohnes, Manfred Semper in Hamburg, befindlichen Nachlasse waren auch die wichtigsten der dem Semper-Museum zu Zürich, dem Kgl. Sächsischen Finanzministerium, dem Grossherzogl. Hofmarschallamt in Schwerin sowie vielen Privaten gehörenden Blätter ausgestellt. Nur die zur Zeit auf der Wiener Theater-Ausstellung befindlichen Blätter fehlten. Ein vom Dresdener Architekten Ernst Fleischer sehr sorgfältig ausgearbeiteter Führer durch die Ausstellung bot neben der sehr vollständigen Uebersicht über Semper's Werke zahlreiche litterarische Nachweise, die ihm einen bleibenden Werth sichern.

Dieser Bericht bezweckt nur eine Uebersicht über die wichtigsten und interessantesten Blätter zu bieten.

Die Lehrzeit bei Gau in Paris, 1827—30, war durch sechs Blätter, darunter zwei grosse Entwürfe für ein Irrenhaus, vertreten. Von der für Semper so bedeutungsvollen Reisezeit, 1830—32, bot das sehr reichhaltige Material ein höchst anschauliches Bild. Da waren, zum Theil farbig, mit feinstem Verständniss angefertigte Aufnahmen aus Genua, Corneto (Malereien eines Grabes), Rom, Amalfi, Ravello (gothisches Tabernakel); von 1831 sehr zahlreiche aus Pompeji (besonders Wandmalereien), Pästum, Messina (Details von der Kathedrale), Girgenti; dann aus Athen (Parthenon, farbige Reconstruction des Theseustempels, von 1832 Vermessungen des Erechtheions), Aegina, Phigalia, Olympia.

Aus der kurzen Zeit des Aufenthalts in seiner Vaterstadt Altona, 1833/34, die Pläne zu dem in pompejanischer Weise ausgemalten kleinen Oktogon für

die Donner'sche Sculpturensammlung und der farbige Entwurf für das Wohnhaus seiner Mutter an der Ecke der Prinzen- und Kirchenstrasse. Ein malerischer Bleistift-Entwurf zu einem neuen Rathhaus in Hamburg, im Stil des Dogenpalastes und durch Einbeziehung des Alster-Ufers und Gruppirung mit einer Loggia und einem companileartigen Thurm zu einer grossartigen Platzanlage ausgestaltet, erscheint für diese frühe Zeit so reif, dass man geneigt sein möchte, ihn erst in die Zeit der Pläne für die dortige Nicolaikirche (1845) zu versetzen.

Die Dresdner Thätigkeit, 1834—49, beginnt mit den Farbenskizzen zu den Wand- und Deckendecorationen der ehemaligen Räume der Antikensammlung im Erdgeschoss des Japanischen Palais (1836). Dann folgen Entwürfe für den Sockel des von Rietschel gefertigten Denkmals König Friedrich Augusts des Gerechten, unter Abänderung der Schinkel'schen Zeichnung; das Materni-hospital (1837/38), die Infanteriekaserne in Bautzen (1838/39), die Dresdner Synagoge (1838—40, mit farbigen Entwürfen für das Innere); endlich das alte Theater (1838—41), das durch eine Orangerie mit dem Zwinger verbunden und nach der Elbe zu durch zwei hohe Säulen mit Victorien flankirt werden sollte (eine Zeichnung, schon von 1835, im Besitz des Dresdner Architekten-Vereins). Die harmonische Durchführung dieses 1869 abgebrannten Baues, sowie die glückliche Anlage des Zuschauerraumes nebst seiner geschmackvollen Decoration werden durch eine grosse Reihe von Blättern vergegenwärtigt.

Weiterhin treffen wir Pläne an für die Schule (jetzt Gemeindeamt) in Blasewitz, in einfacher Gothik; für die dem Banquier Oppenheim gehörende Sommervilla an der Elbe (1839—42), für den Cholerabrunnen auf dem Postplatz (1843/44); daneben kleinere Entwürfe: für einen Schrank (1838), wobei schon die Zierformen der deutschen Renaissance verwendet werden; für den Ladenvorbau des Hofjuweliers Elimeyer am Neumarkt (1840); für einen im Grünen Gewölbe bewahrten gothischen Pokal (1841); sowie für mehrere Grabmäler (Rumohr, Weber, Familie Oppenheim).

Für seinen Bruder, den Apotheker W. Semper in Hamburg, entwarf er 1844 eine prächtige Hausfassade (Grosse Bäckerstrasse), die der Dresdner Maler Rolle in glücklicher Weise mit Sgraffitos schmückte. 1844/45 nahm ihn die grosse Concurrenz für die Hamburger Nicolaikirche ganz in Anspruch, wovon die sorgfältig durchgearbeiteten Pläne, die ihm jedoch die Ausführung nicht eintrugen, zeugen; besonders interessant aber ist der 1845 erst nach Schluss des Wettbewerbs fertiggestellte schöne gothische Entwurf. — Aus dem Jahre 1843 stammen noch die Entwürfe für den Umbau des Schweriner Schlosses.

Schon seit 1842 hatte ihn der Gedanke an den Bau eines Museums für Dresden beschäftigt. Eine schöne Bleistiftskizze aus diesem Jahre zeigt es an den Zwinger angebaut, auf der Stelle zwischen der Ostra-Allee und dem Zwingerteich; andere Entwürfe beziehen sich auf das Ufer gegenüber der Brühl'schen Terrasse, auf den Theaterplatz, dort wo die Hauptwache steht, somit dem Schlosse zu nahe gerückt, im übrigen aber höchst monumental

gedacht (gleichfalls schon von 1842); endlich aber fiel die Entscheidung zu Gunsten der jetzigen Stelle aus. Der Bau des Oppenheim'schen Hauses an der Bürgerwiese (1845—48), dessen Innendecoration Semper auch angab, bildete die rechte Vorbereitung auf diese seine grösste Schöpfung, die er 1847 nur beginnen, jedoch nicht selbst zu Ende führen konnte, da seine Betheiligung an dem Mai-Aufstand von 1849 ihn zur Flucht zwang. Die verschiedenen, unter sich wie von dem ausgeführten Bau stark abweichenden Entwürfe zeigen, dass die Arbeit eine noch nicht abgeschlossene war und noch einer weiteren Fortführung bedurft hätte, um allen Anforderungen gerecht zu werden und alle Schwierigkeiten zu überwinden. — Als einer seiner letzten Entwürfe aus der Dresdner Zeit sei auch die farbige Zeichnung zur Vase in der Kgl. Porzellansammlung angeführt.

Auf die Reiseskizzen aus Belgien, besonders Brügge, von 1849 folgt ein gross gedachter Concurrenzentwurf für die Pariser Synagoge, im spätromanischen Stil (1850). Die Londoner Zeit (1851—55) ist durch den Leichenwagen Wellingtons, eine Fassade für die Töpferschule in Stoke upon Trent, wobei Terracotta für die Einfassungen verwendet ist, sowie durch eine Reihe zum Theil sehr vollendeter Zeichnungen nach kunstgewerblichen Gegenständen vertreten.

In Zürich (1855—71) fertigte er zunächst 1857 den Entwurf für einen Bazar mit angebautem elegantem Wohnhaus. 1858 entstand die Zeichnung zu einem für Richard Wagner bestimmten Dirigentenstab und der Plan zu einer Erweiterung des Kratz-Quartiers nebst neuem Rathhaus: in demselben Jahre begann auch der Bau des Polytechnicums, das 1864 vollendet wurde und dessen reich gedachter farbiger Innenschmuck für Eintrittshalle und Aula man hier kennen lernen kann. Endlich stammen die Pläne zu dem grossen Festtheater in Rio de Janeiro, die den Typus des später errichteten neuen Theaters in Dresden bereits vollständig ausgebildet zeigen, aus eben demselben Jahre.

Von 1859 ist die Züricher Sternwarte anzuführen; 1860 entstanden die grossen Entwürfe für den Züricher Bahnhof und das Curhaus in Ragaz; 1862 der zu einer mit pompejanischen Wandbildern gezierten schwimmenden Waschanstalt, 1863 der zu einer leider nicht ausgeführten Orgelverkleidung für die Kirche zu Thalweil, in reinstem Renaissancestil; 1864 endlich fertigte er zwei Entwürfe für die Villa Rothpletz, einen für die katholische Kirche in Winterthur und baute er (bis 1867) das in antiken Formen gehaltene, doch ursprünglich reicher projectirte Rathhaus an letzterem Ort. Der Entwurf für das Palais Segesser in Luzern stammt von 1865, der für das Conversationshaus in Baden im Aargau von 1866.

1863 hatte ihn daneben wiederum ein grosses Theaterproject beschäftigt, nämlich das für das Münchner Festtheater, das im Innern durchaus Wagner's Ideen entsprechend gestaltet sein sollte und in seinem Aeussern wohl, nächst dem alten Dresdner Theater, das harmonischste, dabei zugleich ein grossartigeres Bild geboten haben würde.

In die Wiener Zeit (1871—78) fallen die beiden grossartigen Bauten der

Wiener Hofmuseen und des Dresdner Theaters, wie der Entwurf zu dem neuen Burgtheater, das sich dem Münchner Festtheater am meisten nähert. Daneben fertigte er 1872/73 den sehr ansprechenden Entwurf zu einem Hoftheater für Darmstadt. Für Wien hatte er schon 1869, als er mit der Begutachtung der Pläne Hasenauer's und von Löhr's für die Museen betraut worden war, einen umfassenden Plan für die gesammten mit einem Neubau der Burg zusammenhängenden Anlagen entworfen, der auf der Wiener Weltausstellung zu sehen war. Für die im Verein mit Hasenauer ausgeführten Museen lag hier in Dresden eine grosse Zeichnung des Fassadensystems von 1871 sowie der farbige Entwurf zu einer Decke (von 1875) vor. Das Dresdner Theater war durch eine Folge kleinerer Originalentwürfe Semper's vom Jahre 1870 vertreten, sowie durch die grossen, von seinem Sohne Manfred ausgeführten Pläne zum wirklichen Bau, die bereits mehrfache Modificationen aufweisen. Für das Burgtheater waren hier keine Entwürfe vorhanden, doch ist eine Fassadenstudie als auf der Wiener Theater-Ausstellung befindlich verzeichnet.

Aus der sehr vollständigen Reihe von Bildnissen Semper's, die bei dieser Gelegenheit vereinigt worden waren, seien Speckter's Bleistiftzeichnung von 1833, die Kietz'sche Kreidezeichnung von 1850, sowie Lenbach's Porträtskizze von 1865 hervorgehoben. *W. v. S.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Schmarsow, A. Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer 1891. SS. 120.

In der letzten Zeit wurde wieder viel, vielleicht zu viel, über Stellung und Aufgabe der Kunstgeschichte an unseren Hochschulen verhandelt. Den nächsten Anlass dazu bot ein öffentlicher Streit, der über jenes Thema zwischen einem berühmten Museumsdirector und einem gleichfalls berühmten geistvollen Kunstschriftsteller geführt wurde. Da war es wohl richtig, dass ein durch seine Lehrerfolge erprobter Vertreter des Faches sich zum Worte meldete und Methode und Aufgabe der Kunstgeschichte an den Hochschulen nochmals erläuterte. Mit den sachlichen Ausführungen des Verfassers kann Referent sich nur völlig einverstanden erklären. Die enge Verbindung der Kunstgeschichte mit der classischen Archäologie und der Geschichte im akademischen Arbeitsplan ist durch den Stoff selbst gegeben; die genaue Kenntniss der geschichtlichen und archäologischen Arbeitsmethode bildet die Voraussetzung fruchtreicher kunstgeschichtlicher Arbeit. Doch in dem Maasse als die Kunstgeschichte empfängt, spendet sie auch. Ihre nächste Aufgabe ist gleich der Litteratur- und Wirthschaftsgeschichte die politische Geschichte zur wirklichen Kenntniss eines Zeitalters oder eines Volkes zu ergänzen. Dazu treten ihre Sonderaufgaben: den Nachwuchs heranzubilden, welchen die Verwaltung von Kunstsammlungen erheischt und Kräfte zu erziehen, welche die Forschung weiter zu führen im Stande sind. Dies schon zeigt deutlich, dass sie einerseits Hilfsdisciplin der Geschichte ist wie Archäologie und Geschichte wiederum Hilfsdisciplinen der Kunstgeschichte sind, und dass sie andererseits ebenso ihre besondere Methode wie ihre besonderen ganz selbständigen Aufgaben zu lösen hat. In der Universitätspraxis bedeutet dies, dass sie in der Doctorprüfung so gut wie jede andere Disciplin der philosophischen Facultät als Hauptfach gewählt werden kann, wenn nur eben die Lehrkraft zur Heranbildung für den kunstgeschichtlichen Lebensberuf nicht mangelt. Sollte es aber einen oder den andern Vertreter des Faches an Universitäten geben, welcher der Meinung ist, Kunstgeschichte könne nie in einer Doctorprüfung das Hauptfach abgeben, so erklärt er damit nur, dass er die mit dem kunst-

geschichtlichen Lehrstuhl übernommene Verpflichtung, für Heranbildung wissenschaftlichen Nachwuchses zu sorgen, nicht zu erfüllen im Stande sei. Mit Recht wird, wie der Verfasser betont, der Student eine Universität verlassen, wo ihm die Förderung in dem von ihm gewählten wissenschaftlichen Beruf versagt wird, trotzdem dies Fach im Lectionskatalog vertreten ist. Jene Herren Docenten hätten die Pflicht, ihr Katheder mit einer Professur für geschichtliche Hilfswissenschaften einzutauschen. Das Alles ist vom Verfasser treffend dargelegt. Was dann schliesslich über die Missgunst gesagt wird, mit der die Kunstgeschichte im Gegensatz zur classischen Archäologie von der Regierung und den Akademien behandelt wird, entspricht völlig den Thatsachen; möchte diese Klage nur endlich auch die verdiente Beachtung finden. Einen Wunsch aber legt die Schrift besonders nahe. Es sind nun schon neunzehn Jahre, dass der erste kunstgeschichtliche Congress (in Wien) stattfand. Ein zweiter folgte ihm nicht nach; Kämpfe, die keiner jungen Wissenschaft erspart bleiben, haben die nicht gar grosse Zahl der Arbeiter in Parteien getheilt und doch thäte Organisation der Arbeit dringend Noth; die classische Archäologie weist auf den Segen solcher Organisation hin. Und ausserdem: es sind Bedürfnisse vorhanden, für die nur durch geschlossene Stellungnahme Abhilfe zu hoffen ist. Und schliesslich: Schulen, durch Arbeitsmethode getrennt, mögen sich bekämpfen, aber der Gegensatz zwischen den Vertretern des Faches, welche im praktischen Dienst stehen und jenen, welche als Lehrer thätig sind, ist ein Unding und er beruht im Wesentlichen nur auf gegenseitigem Missverstehen. Mündliche Aussprache wird zur Einigkeit führen. Möge darum die Vorbereitung für eine zweite Zusammenkunft der Kunsthistoriker energisch in Angriff genommen werden! *H. J.*

Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. Von **Wilhelm Henke**, Professor der Anatomie in Tübingen. Mit vierzig Abbildungen im Text. Rostock, W. Werther's Verlag 1892. 8°. SS. VI und 248. Pr. M. 5.60.

Die Theilnahme der Physiologen und Anatomen an der kunstwissenschaftlichen Arbeit muss ebenso einer genaueren Einsicht in das Wesen künstlerischer Thätigkeit wie einem gründlicheren Verständniss der Kunstwerke zu Gute kommen. Der Physiologe und Anatom fassen gerade jene Dinge scharf ins Auge, über welche speculative Aesthetik und geschichtliche Erläuterung in der Regel hinweggesehen haben. Was Künstler und Kunsthistoriker Ernst Brücke schulden, ist kaum abschätzbar; aber auch W. Henke nimmt schon einen hervorragenden Platz in unserer Wissenschaft ein. Seine Schrift »Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike«, zuerst gedruckt 1871, haben ausserordentlich zum Verständniss der Formensprache Michelangelo's aber auch der innerhalb dieser Formensprache sich bergenden künstlerischen Absichten Michelangelo's beigetragen. So ist es dankbar zu begrüssen, dass Henke nun eine Sammlung seiner Vorträge und Abhandlungen vorlegt, welche eigentlich der Kunstgeschichte zugehören. Ungedruckt von den vorliegenden Abhandlungen war bisher nur der in fünffüssigen gereimten Jamben abgefasste Bericht über eine Aufführung der Cordelia (Lear) von Shakespeare auf dem deutschen Theater in Berlin, Herbst 1885, in welcher auch der Verfasser das Deutsche

Theater als den Anfang einer neuen echt modernen Bühnenkunst feiert; der gelehrte Anatom und feinsinnige Kunstfreund steht dabei in dem was er lobt und was er abweist genau auf dem Boden, auf welchem Brahm, der unbestrittene ästhetische Führer des künstlerischen Naturalismus, steht. Im Zusammenhang mit diesem Bericht sei gleich die Abhandlung genannt: Zwei Arten von Stil in der Kunst der Mimik (zuerst gedruckt in der Deutschen Rundschau 1877), in welcher der Verfasser zum Mindesten für das moderne Drama jener den Vorrang gibt, welche sich mehr der poetischen Darstellung als der plastischen anschliesst. Es steht das im vollen Einklang mit der Forderung der modernen Dramaturgen, dass die Declamation hinter die natürliche Sprechweise mit ihren schlichten und leidenschaftlichen Accenten zurücktrete. Dem gleichen Gebiete gehört auch noch an die Abhandlung Anatomie der Tragödie mit Anwendung auf Schiller's Wallenstein (nach einem Vortrag, gehalten 1863), in welcher aber nicht der Anatom, sondern nur der Aesthetiker zu Worte kommt. Der Verfasser legt die Bestandtheile der Tragödie bloss und charakterisirt sie in Bezug auf die von ihnen erzielten Eindrücke. Die übrigen Abhandlungen liegen auf dem Grenzgebiete von Anatomie und bildender Kunst. Vermerkt zu werden verdienen zunächst die Worte, welche anf das Verhältniss von Naturwissenschaft und Kunst Bezug nehmen: »Die Kunst lässt es sich gefallen, wo sie die Natur recht treu nachahmen will, und dessen durch die freie Hingabe an den unmittelbaren Eindruck doch nicht immer ganz sicher ist, ein wissenschaftlich methodisches Studium zu Hilfe zu nehmen. Die Wissenschaft findet gern in den Werken der Kunst aus der Erscheinung des Lebens die sprechenden Züge, die sie sich im Leben erst aus einer bunten Vermischung mit zufälligen Nebenumständen hervorsuchen muss, mit freier Wahl und richtigem Blicke bereits herausgehoben und erkennt, wenn dabei der Natur doch nichts unterschoben ist, sie selbst leichter und reiner in diesem Bilde wieder.« Die inhaltsreichste der Abhandlungen, welche dem Gebiete der bildenden Kunst angehören, ist die schon genannte über die Menschen des Michelangelo, der sich nun die über die Gemälde von »Michelangelo an der Decke der sixtinischen Capelle in Rom« (1885) ergänzend anschliesst. Das Ergebniss der Untersuchung, dass Michelangelo allerdings seine Kenntniss der Mechanik von Muskeln und Knochen des menschlichen Körpers am Secirtisch gewonnen haben müsse, dass er aber auch in den gewaltigsten Bewegungen und Stellungen des Körpers, Biegungen und Reckungen der Glieder nichts dargestellt habe, was nicht bedingungsweise auch im Leben möglich sei, ist ebenso als erwiesene Thatsache der Michelangeloforschung einverleibt worden, wie das Ergebniss der vom Verfasser geführten Untersuchung, welcher Art die geistigen Zustände und Stimmungen seien, welche die Stellungen der Figuren von Michelangelo zur Anschauung bringen. Er hat sie bekanntlich einerseits in solchen gefunden, wo die Seele, der Wille sich gleichsam von dem Körper zurückgezogen hat (Propheten, Sibyllen), andererseits, wo, wie in elementarsten Zuständen, der Geist sich noch nicht der vollen Herrschaft über den Leib bemächtigt hat; diese wiederum können Grenz- oder Uebergangszustände sein, und zwar gewöhnliche, normale Zustände des

Lebens mit seinen Ab- und Ausspannungen im Schlafe und Tode (die Allegorien in der mediceischen Capelle) oder auch Zustände, in welchen der Mensch gleichsam noch wie ein nur vegetirendes Gebilde am Boden haftet, also Zustände vor aller Cultur (z. B. die in eigentlich ornamentaler Function verwandten nackten Figuren an der sixtinischen Decke). Aus dem ergänzenden Aufsatz über die Gemälde von Michelangelo an der Decke der sixtinischen Capelle verdient die neue Erklärung der Haltungs- und Bewegungsmotive der Jünglinge auf dem Gesimse über den Zwickeln besondere Beachtung; der Referent ist von dem Richtigen und Zutreffenden derselben ganz überzeugt. Was die Erläuterung der Motive der Propheten und Sibyllen betrifft, so meine ich, werden sie in einzelnen Fällen doch tiefer gefasst werden müssen — so erscheint mir ganz besonders der Versuch einer neuen Erklärung des Motivs des Jeremias (S. 146) allzu »realistisch« (Jeremias sei gedacht dem Cultus der Kirche zusehend) wie wohl überhaupt des Verfassers Ansicht über die Bedeutung der sogenannten Vorfahren Christi und der Propheten und Sibyllen im ganzen Programm, das der Ausstattung der Sixtina doch zu Grunde lag, wenig Zustimmung finden wird (S. 160 ff.). Von den beiden noch zu nennenden Abhandlungen: Die aufrechte Haltung des Menschen im Stehen und Gehen und über den Ausdruck des Gesichtes, insbesondere des Blickes, ist für den Kunsthistoriker wieder ganz besonders die letztere durch eine Fülle feinsinniger Bemerkungen über einzelne Kunstwerke und ganze Perioden sehr anregend; ich weise nur auf die Worte über die Entwicklung des Madonnenmotivs in Bezug auf Blick und Kopfhaltung von Giovanni Pisano an, auf die Erklärung des Gesichtsausdrucks Christi in Tizian Zinsgroschen, auf die kurzen aber zutreffenden Bemerkungen über die Entwicklung des Gesichtsausdrucks in den verschiedenen Kunstperioden. Möge der Verfasser uns recht bald auf dem Grenzgebiet von Kunstwissenschaft und Naturwissenschaft wieder begegnen; nicht oft gesellt sich zur Fachdisciplin ein so umfassendes und scharfes Kunstverständniss und Kenntniss der Kunstentwicklung, wie es gerade bei ihm der Fall ist. *H. J.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Michelangelo. Eine Renaissancestudie von **Ludwig von Scheffler**. Altenburg, Pierersche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. 1892. 8°. SS. IV und 228.

Die Stellung Michelangelo's zur Platonischen Philosophie ist schon öfter mehr oder minder eingehend gewürdigt worden. Hier nun aber wird der Versuch gemacht, den Einfluss des Platonismus nicht bloss auf Michelangelo's Kunsttheorie, sondern auch auf seine Lebensanschauungen darzulegen. Zum Ausgangspunkt nahm der Verfasser das Verhältniss Michelangelo's zu Cavalieri. Der Grossneffe Michelangelo's hat den leidenschaftlichen Versen des Künstlers an dem jungen Freund und Schüler Gewalt angethan; C. Guasti hat den ursprünglichen Text hergestellt aber versucht, in Cavalieri nur einen fingirten Adressaten nachzuweisen. Noch in den Jubiläumsveröffentlichungen von 1875 wurde diese Hypothese als geschichtliche Thatsache von Milanesi von Gotti mitgetheilt.

Der Schreiber dieser Zeilen hat damals in seinem Festartikel in der Zeitschrift »Unsere Zeit« etwas jugendlich ungestüm, aber doch entschieden diesen Ansichten widersprochen, und jene leidenschaftliche Neigung Michelangelo's zu Cavalieri, wie sie in Gedichten und Briefen zum Ausdruck kommt, als biographische Thatsache psychologisch zu erklären gesucht. Der Verfasser that das Gleiche, natürlich in eingehenderer und zugleich reiferer Beweisführung. Mit Recht gibt bei dieser Beweisführung Varchi einen Hauptzeugen ab. Wenn die Auffassung des Verhältnisses Michelangelo's zu Cavalieri von Seite des Verfassers das zwanglose Ergebniss vorurtheilslosen Studiums der Urkunden (Gedichte, Briefe) ist, so erscheint mir die Bedeutung des Verhältnisses Michelangelo's zu Vittoria Colonna vom Verfasser doch etwas herabgedrückt worden zu sein. Die Aussage Varchi's ist auch hier unzweideutig und es fehlen zwingende Gründe, das was Condivi als Sprachrohr Michelangelo's erzählt, tendenziös zu fassen. Das Bestreben, den Frauendienst aus dem Leben Michelangelo's ganz auszuschliessen, macht sich auch bei Erklärung des zwanzigsten Sonetts fühlbar; hier ersetzen Vermuthungen doch zu wenig überzeugende Gründe. Die Grundansicht des Verfassers würde nicht alterirt, wenn er der Seele Michelangelo's stärkere Empfindungsbeweglichkeit zugestünde. Ausserordentlich wichtig ist die vom Verfasser zum ersten Male eingehend gewürdigte Freundschaft Michelangelo's mit Riccio und die Deutung der Correspondenz Michelangelo's mit demselben. Im Zusammenhang mit dieser werden dann auch erst ganze Stellen in Gianotto's Dialog verständlich. Wenn die Beweisführung für den sittlichen Platonismus Michelangelo's den Verfasser zu mancher, wie mir dünkt, gar zu kühnen Vermuthung trieb, so erscheint mir dagegen die aus dem Platonismus gewonnene Erläuterung der Kunstlehre Michelangelo's einwandsfrei. Die philosophische Dichtung Michelangelo's erscheint nun als die Frucht einer streng geschlossenen philosophischen, oder sagen wir besser ästhetischen Weltanschauung. Dass seine künstlerische Formensprache damit ihre vollständige Begründung und Erklärung findet, braucht kaum gesagt zu werden; die Erklärung von Michelangelo's Stilcharakter als »etruskisch« (Cap. XII) verflüchtigt sich unter den Augen. Wie viel Platonismus Michelangelo in seine sixtinischen Deckengemälde hineingeheimnisst hat, wird schwer zu bestimmen sein. Auf die platonische Vorstellung der Präexistenz der Seelen in der Schaffung Adams ist ja schon gewiesen worden, die ernsthafter angepackte Erklärung des Ideengehalts der Sixtina aus dem Vorstellungskreis Platons heraus, wie sie der Verfasser versucht, ist interessant, aber der Glaube stösst auf Schwierigkeiten. Sibyllen und Propheten sind zu populäre Vorstellungen bestimmter Gedanken gewesen; was Michelangelo's Sibyllen und Propheten von jenen einer früheren Kunst unterscheidet, ist doch nur auf Michelangelo's Künstlerpersönlichkeit zurückzuführen. Noch weniger Glauben wird des Verfassers Deutung der zwanzig nackten Jünglingsgestalten finden, — als Ideale der erotischen Mania — »kanonische« Gestalten — oder die der sogenannten Vorfahren Christi als Darstellungen, Symbole mystisch sühnenden Wahnsinns — so bestechend auch die Darlegung des Verfassers erscheinen mag. Bei der grossen Bedeutung, die ich dem Buche des Ver-

fassers für die Kenntniss des Lebens der Seele Michelangelo's zuschreibe, bedaure ich, dass er der Entwicklung des Platonismus im Bildungsgang Michelangelo's nicht noch sorgfältiger nachgespürt hat. Den jugendlichen Michelangelo finden wir auf Seite Savonarola's, des leidenschaftlichen Gegners der mediceischen Cultur und der platonisirenden Prediger auf den Kanzeln. Wann hat ihn die platonisirende Strömung gefasst? Erst in Rom? Dort war freilich Gelegenheit. Bembo hat in seinem Asolani (1505) im dritten Buche die Liebe, den furor divinus, nicht anders gefeiert als Michelangelo. Castiglione hat Liebe und Schönheitscult ganz im Geiste Bembo's erläutert. Freilich selbst in Dante konnte Michelangelo Spuren jenes Platonismus finden, der in der Schönheit nur Lichtspuren Gottes sieht. Und ferner soll später Michelangelo seine Gefolgschaft Plato gegenüber zu den »favole del mondo« gerechnet haben, die ihn berückt n, »die er nun weit von sich wies, um im Schatten des Kreuzes allein zu ruhen? Mir dünkt es wahrscheinlicher, dass die ernste Natur Michelangelo's noch ernster geworden durch den strengen Geist, der das Rom der Gegenreformation erfüllte, in jenen Lügenmärchen der Welt Alles verstand, was abseits vom schmalen Wege, den das Evangelium weist, liegt. So möchte ich eine Fülle von Fragen an den Verfasser richten, Zweifeln Ausdruck geben; aber im Ganzen beweist dies doch nur, dass ich den Verfasser sehr ernst nehme, dass ich von der Ueberzeugung erfüllt bin, dass er sich ganz in den Dienst unverhohlener Wahrheitsforschung gestellt, dass er für jene Aufgabe nicht bloss gründliche Quellenkenntnisse, sondern auch den Tief- und Scharfblick des Psychologen mitgebracht hat. Seine Ansicht wird nicht ohne Gegner bleiben, aber mir dünkt, das Hauptergebniss des Buches wird einer künftigen Michelangelobiographie, wenn auch zögernd, einverleibt werden müssen. *H. J.*

Architektur.

Kloster Limburg an der Haardt. Eine bauwissenschaftliche und geschichtliche Abhandlung von **W. Manchot,** Architekt. Herausgegeben vom Mannheimer Alterthumsvereine 1892. Mit 90 Seiten Text, 54 Textillustrationen und 7 Tafeln.

Der Mannheimer Alterthumsverein hat sich durch die Herausgabe dieser von Architekt Manchot verfassten Monographie ein nennenswerthes Verdienst erworben. Die ehemalige Benedictinerabtei Limburg an der Haardt besass in ihrer Klosterkirche eines der wichtigsten Denkmale romanischer Baukunst des 11. Jahrhunderts in Deutschland; um die nähere Untersuchung des schon seit 388 Jahren in Ruinen liegenden Monumentes hat sich Architekt Manchot mit dem besten Erfolge bemüht. Zunächst ist es ihm gelungen, die bis dahin unaufgeklärte Form der äusseren Vorhalle sicher zu reconstruiren. Wie bei der Benedictiner-Abteikirche in Laach war auch bei der Limburger Kirche auf der Westseite eine bedeckte, seitlich offene Halle errichtet, welche die Formen der bei romanischen Kreuzgängen üblichen Arcadengalerie zeigte. In den im Jahre 1009, wahrscheinlich unter directer Anlehnung an Cluny, von Abt Hugo von Farfa für die Benedictiner gegebenen Bauvorschriften wird ausdrücklich die Anlage zweier Westthürme und einer Vorhalle betont. Wir wissen, dass

bei den Kirchen der Benedictiner und der Cistercienser diese Vorhallen den Zweck hatten, in der Nachtzeit von weither kommenden Pilgern einen vor dem Einflusse der Witterung geschützten Unterkunftsraum zu bieten, bevor das Gotteshaus selbst in der Frühe des Tages seine Pforten öffnete. So haben die Benedictiner-Abteikirchen von Cluny, Hirsau, Weissenburg, Ellwangen, Paulinzelle u. s. w., die Cistercienser-Abteikirchen von Maulbronn, Arnsburg, Otterberg, Bronnbach, Herrenalb u. s. w. ihre Vorhallen und theilweise auch Vorkirchen.

Als zweites Ergebniss seiner Forschungen hat Architekt Manchot die zwei viereckigen Westthürme an den Eingängen der beiden Seitenschiffe nachgewiesen, also das Baumotiv, welches wir aus dem 11. Jahrhundert am Westchore des Domes zu Trier, in der ganz gleichen Anordnung, in unmittelbarer Verbindung mit äusseren kleineren runden Treppenthürmchen besitzen.

Als drittes Ergebniss ist der Vierungsthurm zu betrachten, wovon im Jahre 1830 noch ein Theil des Mauerwerks überm Triumphbogen aufrecht stand und von Professor Ernst Gladbach in Zürich gezeichnet wurde, welche Skizze durch die Fig. 29 Veröffentlichung gefunden hat. Baudirector Hübsch hat in seinem 1862 in Karlsruhe erschienenen bekannten Werke über die altchristlichen Kirchen die Behauptung aufgestellt, dass die Abteikirche in Limburg keinen Vierungsthurm gehabt, weil die Vierungspfeiler hiefür viel zu schwach gewesen seien. Diese Pfeiler sind auch überaus schwach, und merkwürdig ist es zudem noch, dass die vier Gurtbogen der Vierung schwächer, als die darunter befindlichen Pfeiler hergestellt waren. Die Pfeiler sind 1,10 m breit und die Gurtbogen haben nur 0,90 m, da wird man mit Recht annehmen müssen, dass der achteckige Vierungsthurm, von dem Gladbach 1830 noch einen Rest gesehen, nicht dem Urbau von 1025 angehört haben kann, vielmehr erst in einem späteren Jahrhundert entstanden sein kann, nachdem man die bez. Erfahrungen bei den achteckigen Kuppelthürmen der benachbarten Dome von Mainz, Worms und Speyer, sowie der Münster von Strassburg und Freiburg im Breisgau gesammelt hatte. Die vier 10 m im Lichten weit gespannten Gurtbogen in der Limburger Klosterkirche waren planmässig auf eine Erhebung über den Mittelschiffsmauern berechnet, diese sollte aber ursprünglich kein mit complicirten Pendentifs ins Achteck gehenden, sondern nur ein im Quadrate direct aufsteigender wenig hoher Bautheil sein. Diesen vierseitigen Thurm auf der Kreuzung der Arme des Hauptschiffes finden wir in nächster Nähe von der Abtei Limburg bis auf den heutigen Tag wohlerhalten bei der St. Martins-Pfarrkirche in Niederkirchen, welcher Bau als einschiffige kreuzförmige Anlage im 11. Jahrhundert entstanden und in den Heften des Pfälzischen Architektenvereins dargestellt worden ist. Hält man Umschau bei anderen Monumenten der Benedictiner, so finden wir in den beiden Kirchen der Abtei Neuweiler im Unterelsass, zu St. Peter und Paul, zu St. Adelphi und den vierseitigen Vierungsthurm, ebenso hat die Abteikirche zu Surburg bei Hagenau, zu Schwarzach in Baden und bei St. Georg in Oberzell auf der Reichenau die gleiche Bauanlage. Sehen wir am Niederrheine, so findet sich dies Motiv bei der Abteikirche in Schwarzrheindorf, Bonn gegenüber, ferner bei der ehe-

maligen Benedictinerkirche zu Gross St. Martin in Köln, und wollen wir auch die viereckigen Thürme berücksichtigen, welche über der Kreuzung von Mittelschiff mit einem an der Westfaçade errichteten Querschiffe erbaut wurden, so seien hier die Benedictiner-Abteikirche zu Laach, die Chorherren-Stiftskirche zu St. Kunibert in Köln und die St. Quirinuskirche in Neuss genannt.

Als viertes Ergebniss der Untersuchungen ist der Nachweis über das ehemalige Vorhandensein von Mauergiebeln am Chor und Querhause zu betrachten, indem es Architekt Manchot gelungen ist, die schräg gemauerten Ansätze der aufsteigenden Giebel zu finden, und ist damit eine Ergänzung des Bauwerkes durch Walmdächer, wie am östlichen Querhause des Kaiserdomes zu Speyer, ausgeschlossen. In der nahen Nonnenklosterkirche zu Seebach findet sich an der platt geschlossenen Chorseite heute noch der gemauerte Frontgiebel, wie wir ihn am Wormser Dom und der dortigen St. Pauls-Stiftskirche und der St. Martins-Pfarrkirche durchgehends zur Ausführung gebracht sehen.

Als fünftes Ergebniss ist die Untersuchung der Krypta der Kirche zu betrachten und hat Architekt Manchot unter dem Bauschutte drei Altäre aufgefunden, jedem der drei mit scharfkantigen Kreuzgewölben überdeckten Schiffe entsprach ein an der Ostseite aufgestellter Steinaltar.

Auf Seite 61 sagt Architekt Manchot: »Eigenthümlich und selten ist der gerade Abschluss des Chores statt des halbkreisförmigen,« verzichtet aber auf eine nähere Untersuchung dieser Planbildung einzugehen. Den geraden Chorschluss finden wir bei nachfolgenden Benedictiner-Abteikirchen, und zwar 1. bei der in den Jahren 1017 bis 1031 neu erbauten Kirche zu St. Willibrord in Echternach; 2. bei St. Peter und Paul in Hirsau, begonnen 1083 und geweiht 1091; 3. bei der Reichsabteikirche zu Allerheiligen in Schaffhausen, begonnen 1052 und geweiht 1064; 4. zu Petershausen gegenüber Constanz; 5. zu St. Peter und Paul in Neuweiler im Unterelsass und 6. zu Murbach im Oberelsass.

Auf Seite 47 und ff. versucht Architekt Manchot die Abteikirche Limburg auf Strassburg, bezw. Strassburger »Schule« zurückzuführen, und will dies aus der eigenthümlichen Art der Bearbeitung der Werksteine schliessen. Er schreibt Seite 48: »Der östliche Theil der Krypta des Strassburger Münsters, der dem im Jahre 1015 gegründeten Bau angehört, enthält noch etwa ein Dutzend alter Quadersteine, welche sicher der Erbauungszeit angehören, während die übrigen Steine, wie sich unzweideutig aus der Structur der Mauern ergibt, in späterer Zeit erneuert wurden. Jene ursprünglichen Quadersteine des östlichen Theiles der Strassburger Krypta zeigen nun ganz die gleiche merkwürdige Bearbeitung der Gesichtsflächen, wie solche die Limburger Kirche aufweist.« Es wurden von Architekt Manchot durch begleitende Zeichnungen die Bearbeitung der Quader auf der Limburg und am Strassburger Münster in den Figuren 12 bis einschliesslich 22 dargestellt und damit die auf Seite 431 von Architekt Winkler in F. X. Kraus, Kunst und Alterthum im Unterelsass, Strassburg 1876 gegebenen Zeichnungen bestätigt, was dankbar anzuerkennen ist. Die von Architekt Manchot hieraus gezogenen Schlüsse können aber nicht

ohne Widerspruch bleiben. In der karolingischen Zeit und während der ganzen Dauer der romanischen Baukunst in Deutschland haben wir die Schöpfer der Entwürfe nicht wie im späteren Mittelalter, zur Zeit der gothischen Baukunst, in Bauhütten zu suchen. Wenn also in der Krypta des Strassburger Münsters und auf der Limburg die gleiche Quaderbearbeitung sich heute noch vorfindet, so beweist dies wohl die gleichzeitige Ausführung durch aus gemeinsamer Werkstätte hervorgegangene Arbeiter, beweist aber nichts in Betreff des Schöpfers der Baupläne. Architekt Manchot verweist Seite 57 auf eine ganz ähnliche Quaderstein-Bearbeitung, die wir heute noch in Peterzell, nächst dem ehemaligen Benedictinerkloster St. Georgen im Schwarzwalde, finden und wovon F. X. Kraus auf Seite 81 seiner 1890 erschienenen »Kunstdenkmäler des Kreises Villingen« eine von Baudirector Durm gezeichnete Abbildung bringt. Seite 79 bezeichnet Kraus die ehemalige Kirche von Peterzell als die äusserste nördliche Station Reichenau's, und dürfte ihre Begründung in die karolingische, bezw. nachkarolingische Zeit hinaufreichen. Wenn aber die Benedictiner der Insel Reichenau in von ihren Steinhauern diese Art der Spitzmeissel-Technik vornehmen liessen, so folgt denn doch daraus, dass dies nicht eine Erfindung der am Anfange des 11. Jahrhunderts beim Strassburger Kryptenbau beschäftigten Steinhauer, sondern eine allgemein verbreitete Technik war. — Werfe man doch einen Blick auf den Plan der Münsterkrypta zu Strassburg, wie ihn Architekt Winkler in Fig. 135 und 136 auf Seite 430 im Werke von F. X. Kraus dargestellt, und vergleiche ihn mit dem Plane von der Krypta in Limburg, wie Architekt Manchot und Wilhelm Schleuning die »Michaels-Basilika auf dem heiligen Berge bei Heidelberg« 1887 ihn uns bieten. In Strassburg als Grundriss eine Halbkreisform, ein Wechsel von Pfeilern und Säulen, diese mit Capitellen, deren Ornament nicht vor dem Ende des 11. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, und darüber ein halbkreisförmiges Tonnengewölbe, dagegen in Limburg als Grundriss ein Quadrat, darin vier freistehende Säulen mit Würfelcapitellen und darüber allseitige Gurtbogen und scharfkantige Kreuzgewölbe. —

Behufs Ausmalung des Kaiserdomes in Speyer waren dessen Innenmauern vom Jahre 1845 ab in allen Theilen von Tünche und Verputz befreit worden, und konnten somit damals die Constructionen und das zur Verwendung gekommene Baumaterial genau festgestellt werden, was auch glücklicherweise durch die Architekten Geier in Mainz und dessen Schwager Görz in Wiesbaden wirklich geschehen ist. Baurath Dr. Franz Xaver Geier hat in den mit Oberbaurath Görz von 1846 ab herausgegebenen »Denkmalen romanischer Baukunst am Rhein« erstmals auf den Zusammenhang der Limburger Benedictiner-Abteikirche mit dem Dome von Speyer aufmerksam gemacht, und nach dessen Meinung ergibt sich derselbe bei erster Besichtigung der Technik an beiden Bauten ganz von selbst. Dr. Geier schreibt darüber in Dr. Franz Xaver Remling »Der Speyerer Dom, zunächst dessen Bau, Begabung, Weihe unter den Saliern« 1861 Seite 133: »Die Construction der Umfassungsmauern des Langhauses in Speyer und Limburg ist derart auffallend, dass man die Ausführung als durch eine Hand geschehen annehmen möchte. Es ist Rauhmauerwerk aus rothem Sandstein in unregelmässigen Bruchstücken; man be-

nutzte dazu ziemlich lagerhafte Steine und brachte dieselben in möglichst wagerechte Schichten, allein nirgends bemerkt man daran den Hammer: die Steine liegen in der Mauer, wie sie dem Steinbruche entnommen sind. Zwischendurch ziehen starke Mörtellagen, manchmal bis zu 2″ (5 cm) dick, zur Ausgleichung der Unebenheiten in den Schichten. Der Mörtel ist mit Kalk überladen und kam deshalb auch nicht zu grosser Festigkeit. — Die in einer kräftigen Mauerumgebung eingespannten Gewölbe der Seitenschiffe sind aus Bruchsteinen in parallelen Schichten ausgeführt, während die Gewölbe des Mittelschiffes am Speyerer Dom eiförmig aus Bimssteinen construirt sind. Die Pfeilervorsprünge und Halbsäulen, welche aus den Umfassungsmauern hervortreten, sind nicht, wie A. F. von Quast in seiner 1853 erschienenen Schrift über »Die romanischen Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speyer und Worms« glaubte, nachträglich zum Behufe der Ueberwölbung eingemauert worden, sondern gleichzeitig mit jenen Mauern entstanden, wurden aber zum Theile mit aufrecht stehenden, 5 bis 6′ hohen, nur den ganzen Vorsprung einnehmenden Sandsteinplatten ausgeführt, welche mitunter starke Fugen gegen die Umfangsmauer zeigen, dort und auch wegen der starken Mörtelfugen mitunter mit kleinen Steinen ausgezwickt wurden. Diese Construction, welche sich auch im Langhause des Mainzer Domes vorfindet, veranlasste A. F. von Quast, diese Pfeiler- und Halbsäulenvorsprünge der Mauer als später eingesetzt anzunehmen. Allein oberhalb und unterhalb jener Platten fehlen auch die Binder nicht, welche tief ins Mauerwerk eingehen, überdem hätten sie sich nur schwer einschroten lassen. Weiter sind auch die Verbindungsbögen über den Wandpfeilern mit dem Kerne des Umfassungsmauerwerkes enge verbunden und bilden mit demselben ein Material, eine Ausführung, eine Masse vom Boden bis zum Scheitel hinauf. — Am Speyerer Dom besteht das Umfassungsmauerwerk der Seitenschiffe aus rothen Sandsteinen, die Mittelschiffpfeiler nebst ihren Pfeilervorsprüngen und Halbsäulen, nach den Seitenschiffen zu, sind mit einem dunkelrothen Sandsteine ausgeführt, während aber nach dem Mittelschiffe hin ein gelbgrüner Sandstein sich vorfindet, der auch beim späteren Querhause vorherrscht, wodurch die Unterscheidung zwischen älterer und neuerer Construction sehr erleichtert wird.« Diese überaus schätzbaren Untersuchungen und Feststellungen des 1864 in Mainz verstorbenen Bauraths Dr. Geier, eines Schülers von Baudirector Weinbrenner in Karlsruhe, bieten eine feste Grundlage für den unlösbaren Zusammenhang der beiden pfälzischen Monumentalbauten Speyer und Limburg, und kann der Versuch des Architekten Manchot, die Limburger Benedictiner-Abteikirche als Arbeit der Strassburger Münsterbauhütte darzustellen, nicht als erbracht bezeichnet werden. Die Abteikirche in Limburg an der Haardt weist nicht auf das Strassburger Münster, sondern auf die Diöcese Constanz, die an Ausdehnung und Bedeutung nur in der Erzdiöcese Mainz eine Rivalin besass, hin. Schon zu karolingischer und nachkarolingischer Zeit hatten die Benedictiner mit ihren Baudenkmalen auf der Reichenau, in Constanz und Petershausen, St. Gallen und Einsiedeln eine Kunstthätigkeit entfaltet, welche zunächst für ganz Südwestdeutschland, den Ober- und Mittelrhein von der grössten Wichtigkeit wurde. Der Bauplan zur

Benedictiner-Abteikirche in Limburg ist als im Anschlusse an die bischöfliche Domkirche in Constanz entstanden zu betrachten. Der uns überkommene Münsterbau darf wohl als auf den Grundmauern des zwischen 934—974 ausgeführten Domes angesehen werden, die 16 Monolithsäulenschafte des Langhauses haben wohl schon dem früheren Werke angehört, fanden später mit neuen Basen und Capitellen ihre Wiederverwendung. Die alterthümliche Krypta mit ihren sechs Säulen darf man mit vollstem Rechte dem Ende des 10. Jahrhunderts zuschreiben. In Constanz haben wir bereits den geraden Chorschluss, wie in Limburg, den auch die von 1017—1031 erbaute St. Willibrordskirche der Benedictinerabtei in Echternach besitzt. Weiter das dreischiffige Langhaus in Constanz mit 16 und in Limburg mit 20 Monolithsäulen, das Querschiff, da wie dort über drei quadratischen Feldern und im Westen, eine offene Vorhalle zwischen zwei viereckigen Thürmen. In Constanz wurde diese Vorhalle ganz schlicht, wie beim Münster in Mittelzell auf der Reichenau, gestaltet, während in Limburg eine dreitheilige offene Säulenhalle erscheint, und zwei besondere runde Treppenthürmchen an den Hauptthürmen ausgebaut werden, welchem Baumotive alsdann auch der Westbau des Trierer Domes gefolgt ist. Die Ostseite des Querschiffes schliesst am Constanzer Münster platt, da erscheinen in Limburg alsdann die grossartig aufsteigenden zwei Conchen für die Seitenaltäre als die reifere spätere Bildung, die wir denn auch im Querschiffe des Speyerer Kaiserdomes noch imposanter durch die Zuthat von je zwei freistehenden Säulen wiederfinden. So lässt sich eine allmälige bauliche Entwicklung auch heute noch an den auf uns gekommenen vaterländischen Denkmalen unschwer nachweisen und verfolgen.

Karlsruhe. *Franz Jacob Schmitt.*

Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke von **Cornel von Fabriczy.** Stuttgart 1882. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger. 8°. SS XXXIX und 636. Preis: M. 20.

Die Bahnbrecher und grossen Vertreter der Renaissancekunst in Italien haben alle in der letzten Zeit eine mehr oder minder eingehende monographische Schilderung erfahren. Ghiberti, die Robbia oder gar Donatello wurden mit erschöpfenden Monographien bedacht. Nur Brunelleschi, die gewaltigste Künstlerindividualität des 15. Jahrhunderts, die einzige Persönlichkeit der Baugeschichte, welche einen neuen — wenn auch abgeleiteten Baustil schafft, war von eingehender monographischer Behandlung bisher ausgeschlossen gewesen. Ein Geniste von Vermuthungen, Hypothesen, aber auch Widersprüchen machte die Geschichte seiner Werke unsicher und den Gang seiner Entwicklung unklar. Nun aber wird uns ein Werk geboten, das diesen Mangel vollauf beseitigt. Der Verfasser gilt seit lange als einer der gründlichsten Kenner italienischer Kunst und Kunstlitteratur; französische, italienische, deutsche Zeitschriften kennen ihn ebenso als selbständigen Forscher wie als unermüdlichen Vermittler neuen für die italienische Kunstgeschichte zu Tage geförderten Materials. Im Mittelpunkte aller solcher Arbeiten stand aber doch die Brunelleschi-Biographie. Und jetzt, da das Werk uns vorliegt, begreift man, dass es nur die Studien vieler Jahre zu zeitigen vermochten. Schon

allein die kritische Untersuchung der Quellen für die Brunelleschi-Biographie setzt ein bedeutendes Stück eingehender Arbeit voraus — und dazu tritt dann der Aufbau dieses überreichen Künstlerlebens, die eingehende künstlerische Analyse jedes einzelnen Werkes, um dieses, wo die historischen Quellen schweigen, zu einer zuverlässigen Aussage zu bringen. Dass uns trotz alledem manches non liquet der Forschung begegnet, wo wir seit Jahren mit besonderer Ungeduld ein positives Ergebniss herbeisehnten, liegt nicht an dem Verfasser, sondern an dem völligen Mangel an Zeugnissen und der besonderen Art der künstlerischen Production des Zeitalters. Die Untersuchung der Quellen gilt zunächst der Biographie, welche der Mathematiker Manetti geschrieben und die zuerst von Moreni publicirt worden war. Parteifärbung gesteht ihr auch der Verfasser zu, aber mit Recht tritt er der Auffassung Frey's entgegen, die in ihr nichts als eine mit der Wahrheit auf gespanntem Fusse stehende Tendenzschrift sieht, die Ghiberti um seinen Ruhmesantheil am Kuppelbau bringen sollte. Die zeitgenössischen Zeugen sprechen allzudeutlich und bestimmt gegen eine Auffassung, welche Ghiberti bei Vollführung jener Aufgabe, mit Brunelleschi auf eine Stufe stellen möchte. Selbst des Verfassers Ansicht verträgt vielleicht eine noch schärfere Wendung zu Gunsten Brunelleschi's, wenn man erwägt, welches Misstrauen die Dombaubehörde Brunelleschi auch dann noch entgegenbrachte, als seine geniale Kraft sich längst bewährt hatte, macht sie 1443 seine lebenslängliche Ernennung zum Proveditore doch noch von der Bedingung abhängig, dass er vorerst seine Erfahrung seinem Versprechen gemäss (beim Laternenbau) bewähre! Soll man da nicht an eine Nährung solchen Misstrauens durch die Ghibertipartei denken? Der Untersuchung über die Vita Brunelleschi des Manetti folgt in der Einleitung und im Anhang die über die übrigen vorvasarischen Quellen, die Vite degli uomini singulari des gleichen Manetti und dann die Künstlerbiographien in den Handschriften Cod. Magl. XVII. 17, Cod. XXV. 636 und XIII. 89 der Nationalbibliothek in Florenz. Da der Verfasser diese Untersuchung besonders eingehend im Archiv. stor. Italiano 1891 führte, so weise ich auf den Bericht über diese Untersuchung auf S. 258 des laufenden Jahrganges des Repertoriums. Den Mittelpunkt der Schilderung der künstlerischen Thätigkeit Brunelleschi's bildet natürlich die Geschichte des Baues der Domkuppel. Die Abgrenzung des Verdienstes Brunelleschi's gegenüber Ghiberti den früheren Domarchitekten und den vorhandenen baulichen Vorstufen, geschieht mit solcher Bedachtsamkeit und Schärfe, dass sachliche Einwände gegen die Ergebnisse des Verfassers kaum ernstlich erhoben werden dürften. Seinen Vorgängern Nardini und Guasti wie des leider so früh verstorbenen Laspeyres lässt der Verfasser dabei volle Gerechtigkeit widerfahren. Das Urtheil der Zeitgenossen vor Allem Alberti's über die Bedeutung von Brunelleschi's That bleibt auch durch die eingehende geschichtliche Untersuchung und Kritik unangetastet. Auf die klare und eingehende Erläuterung der Construction der Kuppel sei besonders hingewiesen. Dann behandelt der Verfasser Brunelleschi's sichere Kirchenbauten in Florenz: die Collegiata von S. Lorenzo welche für die

Formensprache der Renaissance ebenso bedeutsam geworden ist, wie San Spirito, die Sacristei von S. Lorenzo und die Pazzi-Capelle für die Grundrissbildung. Bei S. Spirito erscheint nun nach den Darlegungen des Verfassers die persönliche Antheilnahme Brunelleschi's bedeutender, als sie gemeinhin angenommen wurde; die Entstehungszeit der Pazzi-Capelle wird nach urkundlichen Zeugnissen so weit hinausgerückt (erst nach 1430 begonnen und langsam gefördert), dass sie als Erstlingsbau der Renaissancekunst nicht mehr gelten kann. Dagegen rückt das Ospedale di S. Maria degl' Innocenti in die Reihe der ältesten Bauten Brunelleschi's (vgl. Repertorium, laufenden Jahrgang S. 260). Die Loggia di S. Paolo auf der Piazza S. M. Novella wird endgültig aus der Reihe der Werke Brunelleschi's gestrichen (Ausführung 1489—1496), wogegen der Verfasser der Annahme, welche den Rundgang im zweiten Klosterhof von S. Croce mit Brunelleschi in Beziehung setzt, sympathisch gegenübersteht. Für die Zuweisung der Kirche der Badia di Fiesole an Brunelleschi fehlen alle urkundlichen Zeugnisse. Dennoch steht es für den Verfasser »fast ganz ausser Zweifel«, dass in der Abteikirche nicht bloss eine Schöpfung von Brunelleschi's Geiste, sondern geradezu ein Werk seiner Hand erhalten ist; ob nun in der That alle Zweifel verstummen werden, frägt sich noch; Reumont hat mit bedeutsamen Wink auf Alberti gewiesen, es fehlte dabei allerdings der Versuch einer Begründung dieser Ansicht durch eine so eingehende Formenanalyse mit steter Rücksichtnahme auf Brunelleschi's authentische Schöpfungen, wie sie der Verfasser gibt. Noch schwieriger gestaltet sich die Untersuchung über Brunelleschi's Palastbauten. Gerade den wichtigsten gegenüber lassen alle urkundlichen Zeugnisse im Stich, oder stellen sich gar die Forderungen des Stilkritik hemmend in den Weg. Gesichert durch Manetti als Werk des Brunelleschi ist nur der Erweiterungsbau des Palastes des Guelfenmagistrats; ohne positive chronologische Nachrichten muss er doch dem Anfang der zwanziger Jahre zugewiesen werden, steht also am Beginn von Brunelleschi's nachrömischer Thätigkeit. Die eingehende Charakteristik dieses Baues durch den Verfasser wird der baugeschichtlichen Bedeutung dieses Werkes nun wohl die geziemende Beachtung sichern (Anregung, die Pilaster für Belebung der Fassade zu verwenden). Den Beginn des Baues des Palazzo Pitti noch in die Lebenszeit Brunelleschi's zu verlegen, macht grosse Schwierigkeiten; der Verfasser verhehlt dieselben nicht, aber mit Recht hebt er hervor, dass es nicht angeht, die Entstehung zum mindesten des Modells des Pittipalastes nach Michelozzo's Medicipalast zu setzen, da dieser schon eine höhere Stufe des florentinischen Palaststils repräsentirt, in solchem Falle also Michelozzo nicht Brunelleschi die Priorität des florentinischen Palaststils zufallen würde — was bei Abschätzung der beiden Künstlerindividualitäten doch nicht angeht. So wird man diesmal Vasari gegen Macchiavelli Glauben beimessen dürfen. Auf die scharfsinnige Auseinandersetzung des Verfassers mit den Cataster-Mittheilungen, die mancherlei Schwierigkeiten zu beseitigen hatte, sei besonders hingewiesen. Nicht geringer, eher noch grösser sind die Schwierigkeiten, welche die Untersuchung über den Bau des Palastes Pazzi (Quaratesi) zu bewältigen hat. Auch hier fehlen alle urkundlichen Hinweise

auf Brunelleschi als Urheber, ja sie sprechen eher gegen diesen; es bleiben also nur die künstlerischen Eigenschaften, welche für Brunelleschi entscheiden sollen. Aber diese zeigen einen so vorgeschrittenen Stilcharakter, dass sie eigentlich über Brunelleschi hinausweisen. Geymüller unterdrückt auch solche leisen Zweifel nicht, und da Giuliano da Majano's Antheil an dem Palast gesichert ist, so bleibt es doch noch fraglich, ob dieser Antheil sich nicht weiter als auf die Hofarchitektur erstreckte, wie der Verfasser annehmen möchte. So dürfte die Zuweisung des Palastes Pazzi-Quaratesi an Brunelleschi vielleicht noch mancherlei Einwand erfahren. Brunelleschi's Bildhauer-Arbeiten hat der Verfasser zusammenfassend bei Besprechung der Jugend des Künstlers behandelt. Feinsinnige, sorgsam abwägende Kritik zeichnet auch hier den Verfasser aus; sein Urtheil über den Crucifixus Brunelleschi's, desgleichen über die Concurrenzarbeit geht aller Panegyrik aus dem Wege; hier hebe ich nur hervor, dass er die Rundreliefs der vier Evangelisten in den Kuppelzwickeln der Capella Pazzi, deren Entwurf Ed. v. Liphart dem Brunelleschi gab, dem Luca della Robbia, mit dessen Namen sie stets in Verbindung gebracht worden, wieder zurückgibt. Und die Begründung dieses Urtheils ist völlig überzeugend. Das vorletzte Capitel bespricht die urkundlich und litterarisch genannten Arbeiten Brunelleschi's als Ingenieur und Mechaniker; die Untersuchung war hier besonders mühsam zu führen, weil nur kurze, vielfach widerspruchsvolle Nachrichten zur Verfügung stehen und selbst die Werke des Festungsbaumeisters nur in ganz dürftigen Fragmenten erhalten sind. Das Schlusscapitel behandelt den Menschen Brunelleschi, seine äussere Erscheinung und seinen Charakter, sein öffentliches und häusliches Leben, die Schätzung, die er von seinen Mitbürgern im Leben und nach dem Tode erfuhr. Der kritische Anhang zählt nicht weniger als 226 Seiten; er bringt den Stammbaum der Familie Brunelleschi, die Biographien Brunelleschi's und anderer Künstler aus den früher genannten Handschriften in philologisch treuen Abdruck, und mit sorgfältigem kritischen Apparat versehen, dann Brunelleschi's Vermögensbekenntnisse an die Catasterbehörde und die Vermögensbekenntnisse des Adoptivsohnes Brunelleschi's, des Andrea di Lazzaro Cavalcanti. Es folgen die Bestimmungen für die Ausführung der Domkuppel (nach Quasti und Frey), eine chronologische Uebersicht der Baugeschichte der Domkuppel, Regesten zur Baugeschichte des Ospedale degli Innocenti, der Badia von Fiesole, Regesten für das Leben und die Werke Brunelleschi's und endlich ein sehr sorgsam gearbeitetes Register.

So bedeutet denn dies Buch des Verfassers eine hochwillkommene Bereicherung unserer kunstgeschichtlichen Litteratur; dem kunstfreundlichen Laien biete es zum ersten Male ein erschöpfendes Bild jener grossen Persönlichkeit, welcher der Schöpfer des modernen Baustils ward; dem Fachmann aber gibt es ausser der vorzüglichen Charakteristik der Kunst Brunelleschi's die genaue Abgrenzung dessen, was über Brunelleschi und seine Werke Wissen und Vermuthung ist. Es legt die Quellen dieses Wissens dar und weist darauf hin, von welcher Seite eine Erweiterung möglich wäre. Die Darstellung zeichnet sich durch Reife des Urtheils und aller persönlichen Polemik

abholde Sachlichkeit und Ruhe aus. Nicht zum wenigsten wird dies in dem umfassenden gründlichen Wissen des Verfassers die Ursache haben — unsichere Urtheile werden in der Regel am lautesten ausgesprochen. *H. J.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia. Zum ersten Mal herausgegeben von **Franz Xaver Kraus.** Freiburg i. B. 1892. Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 4°. SS. 38 und 11 Tafeln in Lichtdruck. M. 12.—.

Nicht zahlreich sind die Vertreter unseres Faches, die ein so weites Stoffgebiet umfassen, ja beherrschen, wie der Verfasser der vorliegenden Schrift. Er, der unbestritten der bedeutendste Vertreter der christlichen Archäologie auf deutschem Boden ist, hat zugleich in seiner Kunststatistik von Elsass-Lothringen das in Anlage und Methode vorbildlich gewordene Werk für diese Art Arbeit geschaffen. Kaum vollendet, nahm er ein Werk von gleicher Bedeutung und Ausdehnung, die Denkmälerstatistik Badens, in Angriff, und veröffentlicht zugleich in mustergültiger Weise die christlichen Inschriften des Rheinlandes. Und nun auf einmal tritt er uns als ausgezeichneter Dantekenner entgegen, gleich belesen in Dante selbst, wie in der überreichen Dantelitteratur, und eröffnet uns die Aussicht, in nicht zu ferner Zeit von ihm die erste eingehende wissenschaftliche Würdigung von Dante's Verhältniss zur bildenden Kunst zu erhalten. Ein Vorläufer dieses Werkes ist die vorliegende Schrift, welche der Verfasser dem Grossherzog und der Grossherzogin von Baden, als den einsichtsvollen Förderern seiner Studien und Arbeiten, gewidmet hat. Erst diese Schrift des Verfassers ermöglicht die Würdigung Signorelli's als Dante-Illustrator. Da kann man nur das Urtheil des Verfassers als wohlerwogen und völlig berechtigt anerkennen, »dass in Maestro Luca's Zeichnungen weitaus die originellsten, geistig freiesten, in Auffassung und Richtung dem Genius Dante's am innigsten verwandten Illustrationen Dante's vorliegen«. Das bedeutet keine Verkleinerung Botticelli's als Künstler. Es gibt Motive in Dante's Comödie, vor Allem solche in dem Paradiso, welche Signorelli nie in so hinreissender Form zu gestalten vermocht hätte, wie es Botticelli that; Botticelli war der grosse Lyriker — aber sicher ist, dass das dramatische Element Dante's in Signorelli einen vielmehr sinnes- und gestaltungverwandten Vertreter fand. Die Deutung der Sockelbilder Signorelli's (elf eigentliche Illustrationen und dann die Bildnisse Virgil's und Dante's) erscheint mir durchaus überzeugend; ein non liquet stellt sich nur dem ersten Bilde gegenüber heraus; die von R. Vischer — dem geistvollsten Dolmetsch der Kunst Signorelli's — angeführten Verse stimmen nicht mit dem Bilde; Kraus enthält sich einer bestimmten Aussage und in der That wird Inf. IX, 85 fg. nicht angezogen werden können; der Berichterstatter, der diese Zeilen in ländlicher Abgeschiedenheit schreibt, vermag eine Vermuthung, die er hegt, zunächst nicht zu begründen; er wird aber gelegentlich darauf zurückkommen. In der Einleitung gibt der Verfasser die nöthigen Mittheilungen über die Geschichte des Baues des Doms

von Orvieto und die künstlerische Gesammtausstattung der Capelle der Madonna di San Brizio. Der Erläuterung der Bilder folgt die Untersuchung über das künstlerische Verhältniss Signorelli's zu denselben. Die Ansicht des Verfassers begegnet der Vischers, dass Signorelli sich wohl auf die Herstellung der Skizzen beschränkt, die Ausführung aber einem Schüler, wahrscheinlich Genga, überlassen habe. Dann folgt ein kurzer Abschnitt über die verschiedenen Arten und wichtigsten Denkmäler der Illustration der Göttlichen Comödie, und zum Schlusse lässt sich der Verfasser noch über die verschiedenen Dantebildnisse vernehmen. Das hervorragendste, am meisten authentische bleibt auch für den Verfasser das Dantebildniss in Bargello. Der Verfasser sieht in ihm ein Werk Giotto's, aber aus dessen letzten Lebensjahren. Das entspricht wohl ganz dem Sachverhalt. Dass die urkundlichen Mittheilungen Passerini's und Milanesi's verleitet, hat auch der Schreiber dieser Zeilen an Giotto's Urheberschaft gezweifelt; seit Jahren ist er nun aber mit dem Verfasser der gleichen Ueberzeugung, dass nur Giotto im Stande war, vor 1337 ein solches Werk zu schaffen. Schliesslich lässt sich auch ein wirklicher Widerspruch zwischen der entwicklungsgeschichtlichen Forderung und dem urkundlichen Material nicht nachweisen. Wichtig ist der Hinweis des Verfassers auf das Dantebildniss in der dem 14. Jahrhundert angehörenden Handschrift 240 der Florentiner Nationalbibliothek, welches den Typus des Bargellobildes wiederholt. Achtunddreissig Anmerkungen geben über die litterarischen Behelfe des Verfassers Aufschluss. Mit Spannung dürfen wir weiteren Dantestudien des Verfassers entgegen sehen, hat ihm doch, nach eigenem Bekenntniss, nicht allein Forscherlust, sondern starkes persönliches Interesse seit Jahren zu dem Dichter gezogen.

H. J.

Bibliographie des livres à figures venitiens (1469—1525) par le Duc de Rivoli. Paris, libr. Techener 1892. XLVI und 541 p.

Wer sich mit dem italienischen Holzschnitt beschäftigt, empfindet den Mangel des so durchaus nothwendigen bibliographischen Handbuches aufs schwerste; denn auf diese Seite der ältesten Erzeugnisse des Buchdrucks legen die bekannten Hilfswerke keinen Werth oder machen nur gelegentlich darauf bezügliche Angaben. Diese empfindliche Lücke für einen Theil Italiens — der allerdings in der Geschichte des Buchdrucks und der Buchillustration in Italien an Bedeutung fast die erste Stelle einnimmt — auszufüllen, ist vorliegendes Werk bestimmt. Dass eine solche Arbeit unternommen und durchgeführt worden ist, welcher bei der Zerstreutheit und theilweisen Seltenheit des Materials und in Folge der Anordnung unserer Bibliotheken die grössten Schwierigkeiten im Wege standen, verdient in hohem Maasse Dank; vor dieser Empfindung müssen alle Ausstellungen, welche man zu machen sich veranlasst sehen könnte, zurückstehen. Ich stimme darin mit Dr. Kristeller durchaus überein, welcher in seiner ausgezeichneten Besprechung vorliegenden Werkes (Archivio stor. dell' arte, 1892, Fasc. II) selbst eine Reihe venezianischer Bücher mit Holzschnitten, die dem Verfasser entgangen sind, meist aus italienischen Bibliotheken hinzufügt, und die Aufforderung erhebt, das Gleiche zu thun.

Ein paar Worte über die Einleitung (Essai sur les livres etc.), welche der Verfasser dem Haupttheil des Werkes, dem Verzeichniss der Bücher, voraussendet. Der venezianische Holzschnitt hat zwei grosse Epochen: die des reinen Umrissschnitts (gravure au trait) und die des schattirten Holzschnitts (gravure ombrée) von 1469—1500 und von 1500—1525 (mit diesem Jahr schliesst das Werk ab). Diese Epochen sind deutlich von einander geschieden, wenn schon Versuche, durch schräge Strichlagen zu schattiren, auch vor 1500 nachweisbar sind (z. B. einige Illustrationen im Dante von 1491). Die erste Epoche ist der zweiten an künstlerischem Werth ihrer Erzeugnisse durchaus überlegen; ihr gehören die classischen Producte der venezianischen Buchillustration an (Ketham, Ovid, Poliphilus). Vielleicht darf man dem Verfasser eine etwas zu weit gehende Vorliebe für diese erste Epoche und eine daraus entspringende Geringachtung der zweiten vorwerfen, welche doch auch einige hervorragende Erzeugnisse — ich erinnere an die Illustrationen im Breviarium Praedicatorum von 1506 und öfter — hervorgebracht hat. Sehr bedeutsam sind Rivoli's Ausführungen über die Monogramme, welche bisweilen auf den Holzschnitten angebracht sind, und welche man mit berühmten Meistern der venezianischen Malerschule hat in Verbindung bringen wollen. Rivoli weist entscheidend nach, dass es Marken der Holzschneider sind. Z. B. tragen die Illustrationen des Ovid und des Poliphilus, deren stilistische Zusammengehörigkeit (die schon Lippmann annahm) Rivoli darthut, verschiedene Marken ia resp. b. In der Aufzählung der Monogramme vermisse ich das S, welchem wir in dem Aesop von 1491 (Manfredus de Monteferato de sustreuo) zweimal begegnen: auf der Illustration zu Fabel XLV (fol. f VI) auf der Schabracke des Pferdes, und zu Fabel LXIII (fol. i) über dem Kapaun. Ferner findet sich im Dante von 1491 (Petro Cremonese) das b ausser fol. 99 verso auch auf der Illustration zu Inf. C. I (fol. B I). Auch wird man, glaube ich, in manchen Fällen annehmen müssen, dass bei der Illustration ein und desselben Buches sich mehrere Künstler betheiligt haben, und zwar auch Holzschneider, im Hinblick auf den auffallenden Wechsel der Technik, welchen man bisweilen beobachten kann.

Die folgenden Bücher, welche zum Theil in Rivoli's Buch fehlen, sind beschrieben nach den Exemplaren, welche in Berlin theils im k. Kupferstichcabinet (K.), theils in der königl. Bibliothek (K. B.) aufbewahrt werden.

1488. Hic codex auienii cōtinet epigrāma eiusdē arati phaenome | na geographiā carmine heroico etc. Am Schluss: Hoc opus impressum Venetiis arte & ingenio Antonii de | strata cremonensis. Anno salutis MCCCCLXXXVIII. octauo ca | lendas nouembres. K. und K. B. Hain Nr. 2224.

Dies Buch, nur citirt Rivoli p. 32, ist identisch mit dem Arat bei Rivoli p. 59. Enthält 36 Holzschnitte (2 davon wiederholt), von denen 4 durch Feinheit der Zeichnung und des Schnitts von den andern hervortreten (fol. h II, fol. h VII verso, fol. k IV, fol. i VII verso).

1490. Bonaventura, le devote meditatione. . . . . impresse in Venetia per Matheo di co de cha da Par | ma del. MCCCCLXXXX. a di XXVI. de aprile. K. B.

Entspricht fast genau der von Rivoli eingehend besprochenen (p. 62 ff.) undatirten Ausgabe, welche er ins Jahr 1491 setzt, von Matheo da Parma gemeinsam mit Bernardino de' Benali (diese beiden erscheinen zusammen in Büchern vom 16. Dezember 1490 und 3. März 1491, vgl. Hain, Indexband p. 29). Obige Ausgabe dürfte die erste sein, welche 14 Holzschnitte (gegenüber 11 der Ausgabe von 1489) enthält. Neu hinzugefügt sind: 1. die kleine Kreuzigung fol. c VI, 2. die Pietà fol. d VI verso, und 3. die Grablegung fol. e II verso — die beiden letztgenannten von demselben Künstler, welcher von dem Meister der übrigen Holzschnitte durchaus verschieden ist.

1496. Opera nonnulla Aristotelis. Impraessum (sic) ē p̄sens opus Venetiis per Gregoriū de Gregoriis . . . . . . Anno salutifere incarnationis domini nostri MCCCCXCVI. Die uero. XIII. Julii. K. B. Hain Nr. 1659.

Enthält die schönen Initialen E mit DV̄ NICO | LO MAN | ERBI (fol. 51 und sonst) und P mit FRA | IAC | OM | O DE | VOR | AGI | NE (fol. 105 und sonst), welche in den Opera divi Hieronymi von 1497/8 (Rivoli p. 195/6) sich finden.

1496. Commentaria divi Thomae . . . . . . in libros perihermenias etc. Impresse sunt hec opera per Otinū Pa | piensem. Anno Domini. MCCCCXCVI. die XXVIII. Septembris. K. Enthält die 2 Holzschnitte — St. Thomas lehrend und Engel eine Lilie tragend —, welche Rivoli (p. 227) als im Thomas in librum de anima Aristotelis vom Jahre 1501 vorkommend beschreibt und welche Kristeller (l. c. 112/3) auch in Petrus Bergomensis, Tabula in libros Thomae etc. (Joh. Rubeus 1497, III. Idus maij) fand.

1497. Firmicus de nativitatibus. Impressum Venetiis p Symouem | papiensem dictum biuilacqua | 1497. die 13 Jūnii. K. B. Hain Nr. 7121. Fol. a I zeigt dieselbe Umrahmung, welche im Dante von 1491 (Bernardino de' Benali und Matheo da Parma) erscheint. Oben im Halbrund statt des segnenden Gottvaters im Dante hier: cum gratia & priuilegio. Auf demselben Folio Initiale O: der Himmelskreis mit den Sternbildern.

1498. Landulfus in meditationes vitae Christi. Impressum Venetiis per Simonem Papi | ensem dictum Beuilacquam. anno domini | M.CCCC.LXXXXVIII. die. VII. decembris. K. B. Hain Nr. 9877.

Auf dem Titelblatt Holzschnitt: S. Petrus in ganzer Figur, in der rechten Hand zwei Schlüssel, in der linken Hand ein Buch. Ziemlich roh.

1503. Missale secundum consuetudinem romanae curiae. Impensis nobilis viri Bernardini stagnini de tridino. Ar | te autē & ingenio Joannis̄ Regacij de mōteferrato. Impressum in — ciuitate Venetia — Anno ı̄cārnatiōis dn̄ice. M. CCCCC II. die. XV. feb. K. in 4°. Panzer XI, Nr. 149c, Weale, Catalogus missalium p. 145.

Auf dem Titel Holzschnitt: der heil. Bernardinus. Fol. 106 verso blattgrosser Holzschnitt: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Viele schöne Initialen mit figürlichen Darstellungen.

1506. Officia secundum morem sanctae Romanae ecclesiae. Impressum | Venetijs per Joannem & Gregoriū de gregorijs fra- | tres. Die XI. febr. 1505. K. in 8°. Panzer XI, Nr. 290b.

Rivoli p. XXXIX beschreibt ein Officium romanum von 1523 (Gregorius de Gregoriis), welches er nur in einem unvollständigen Exemplar gesehen hat und welches obigem Officium nahe zu stehen scheint. — Im Berliner Exemplar fehlt das Titelblatt. Enthält 13 grosse Holzschnitte (2 davon wiederholt), von denen einige mit den von Rivoli namhaft gemachten übereinstimmen (Wurzel Jesse, die drei Todten), während andere fehlen (David und Bathseba u. a.). 4 kleine Holzschnitte, die 4 Evangelisten darstellend, am Anfang des Buches. Fol. i 1 kleiner Holzschnitt: König David, Halbfigur, vor Gott. Kleine Initialen mit Thierfiguren und Köpfen. Jede Seite (mit wenigen Ausnahmen) ist mit einer Randbordüre geschmückt; im Ganzen finden sich 16 verschiedene, welche übrigens einen wenig italienischen Charakter haben.

1507. Missale iuxta morem Romanae ecclesiae. . . . . . . impēsisq⁹ Lucantonij de giū- | ta florētini: — Anno a nat. dñi. M. CCCCC. VI. V. idus | ianuarij: in alma venetiarū rurbe impressum . . . . . K. in 4°. Panzer VIII, Nr. 363, Weale p. 146.

Titelblatt und 6 Blatt Folio fehlen im Berliner Exemplar. Scheint dem Officium b. Mariae von 1501 (L. A. Giunta) am nächsten zu stehen, welches Rivoli p. 87/8 beschreibt. Enthält 21 grosse Holzschnitte (davon 4 wiederholt) von verschiedener Güte. Viele kleine Holzschnitte, verschieden gross.

1509. Missale Romanum. . . . . Impensisq⁹ Bernardini stagnini mōtis feratis . . . . Anno a nati | uitate M. CCCCC. IX. Quīto nonas Julij ī alma ve | netiarurbe impressu⁹ . . . . . . K. in 4°. Panzer XI, Nr. 497b. Weale p. 148.

Auf dem Titelblatt 2 Holzschnitte: oben die Messe, unten klein der heil. Bernardinus. 6 Blatt Folio Kalender, unten in schmalen Holzschnitten die Thätigkeit der 12 Monate. 19 grosse Holzschnitte (davon 6 wiederholt), von denen 3 (1 wiederholt) das Monogramm ia tragen. Dieses Missale ist wohl Neuauflage des Missale von 1506 (Rivoli p. XX; Fisher, Catalogue of a Collection etc. 1879, p. 33) und in naher Beziehung zu dem Officium b. Mariae (B. Stagnino — Rivoli p. 88 mit Bezug auf Passavant I p. 141). Dann sind einige Holzschnitte aus dem oben aufgeführten Missale von 1507 direct nach diesem copirt (z. B. die Geburt Mariä mit kleinen Abweichungen). — Viele Initialen, wovon einige aus dem Missale von 1503 übernommen, z. B. das D mit der Verkündigung (1503: verso fol. 6 — 1509: fol. 8). Vgl. über dies Missale Lippmann, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, V, p. 196, wo auch der eine Holzschnitt mit Monogramm ia abgebildet.

1516. Breviarium predicatorum. . . . . . Per spectabile⁹ virū dn̄m Locā antoniu⁹ | de giūta Florentinū impressum Venetiis feliciter explicit. Anno dn̄i | M̄. CCCCC XVI. Die. XXVIII. Junij. K. Gross 4°.

Offenbar Neuauflage der Giuntaausgabe von 1508 (Rivoli p. 283/4). Titelholzschnitt: ein knieender Mann vor einem Mönch. 12 Holzschnitte (1 wiederholt), von denen 8 aus dem Missale von 1507. Neu sind folgende 4 Holzschnitte: David fol. † † 12 verso, S. Dominicus fol. 306 verso, SS. Petrus und Paulus fol. 376, Beschneidung Christi, signirt L A, fol. 403. Viele kleinere Holzschnitte, darunter einige L signirt, auch ia findet sich (z. B.

die Pietà fol. 404 verso). Ganz kleine Holzschnitte, zum Theil aus dem Missale von 1507.

Von weitern Nachträgen zu Rivoli's Bibliographie muss ich mit Rücksicht auf den mir zur Verfügung stehenden Raum Abstand nehmen.

Georg Gronau.

Notizen.

[Das Grabmal Gaston's de Foix] oder vielmehr die zahlreichen figürlichen und ornamentalen Sculpturen, in deren Besitz sich die Museen der Brera, der Ambrosiana, von Turin und von South-Kensington und die Sammlung Busca-Sola, ehemals Arconati, theilen und die bisher alle als Bestandtheile jenes Hauptwerkes Agostino Busti's galten, werden von Diego Sant-Ambrogio in einer sorgfältigen Studie auf ihre Zugehörigkeit zu diesem geprüft (Notizie e criteri per la ricostituzione dei due monumenti di Agostino Busti alla famiglia Birago ed a Gastone di Foix in der Perseveranza vom 29. und 30. August 1891). Das fragliche Monument, an dem von 1515—1522 unter Busti eine ganze Schaar Bildhauer im Kloster S. Marta arbeitete, wo auch die Leiche Gaston's ihre provisorische Ruhestätte gefunden hatte, gedieh nie so weit, dass dessen einzelne Stücke je zu einem Ganzen wären zusammengefügt worden. Es ergibt sich dies unzweifelhaft daraus, dass an jenen Stücken jede Spur der zu einer solchen Zusammenfügung durchaus nothwendigen Vorrichtungen (als da sind eiserne Dübel, Spangen oder zum mindesten die zum Einlassen solcher dienenden Löcher) fehlt, manche davon aber auch in der technischen Arbeit noch gar nicht vollendet sind, wie denn selbst an die Statue Gaston's noch nicht die letzte Hand angelegt erscheint. Dagegen besitzen wir urkundliche Nachricht von einem Denkmal, das von 1522 an von Agostino Busti für die Familie Birago in der Kirche S. Francesco und zwar in einer den Leiden Christi geweihten Capelle gearbeitet worden war. Torre (Ritratto di Milano, 1674) hebt daran ausser den drei lebensgrossen Statuen der Madonna, Johannes des Täufers und des hl. Hieronymus, noch viele »incise figure piccole«, also figurenreiche Reliefs hervor. Von jenen dreien nun weist Sant-Ambrogio die Madonna in einer Statue in Casa Taccioli in Varese, die hh. Johannes und Hieronymus aber in zwei Statuen nach, die sich jetzt auf Isola Bella im Besitz der Familie Borromei befinden. Als die Figurenreliefs aber möchte er die vier Darstellungen aus der Passion in der Ambrosiana ansprechen (als Schenkung eines Grafen Arconati 1828 dahin gelangt), welche bisher für Theile des Grabmals Gaston's de Foix angesehen wurden, sowie die fünf Relieftafeln, in Dimensionen und Mache den ersteren vollkommen gleich und wie sie auch Scenen der Leidensgeschichte darstellend, die ebenfalls auf Isola Bella aufbewahrt werden. (Ihre Herkunft vom Biragodenkmal in S. Francesco steht dort übrigens traditionell fest.) Ihnen wären

vielleicht auch noch die drei Tafeln aus der Passion in der Villa Belgiojoso bei Pavia, sowie eine jüngst für das archäologische Museum in Brera erworbene »Geisselung« anzureihen. Schon die Gegenstände ihrer Darstellungen bringen diese Reliefs viel ungezwungener mit dem in der Capp. della Passione aufgestellten Biragograbmal in Zusammenhang als mit den übrigen, zweifellosen Reliefs des Foixdenkmals, deren Inhalt ja durchaus dem Leben des Helden entlehnt ist. Weder dem einen noch dem andern Monumente dürften dagegen die drei im South Kensington-Museum bewahrten allegorischen Reliefs angehört haben: dem Biragodenkmal nicht, weil sie einen ganz verschiedenen Stoffkreis darstellen, als dessen figürliche Parthien; dem Foixdenkmal nicht, weil ihre in Kleidung und Waffen ganz römisch-antiken Figuren mit den strenge nach den Anforderungen der historischen Treue dargestellten auf dessen sieben Reliefs (heut in der Villa Busca-Sola in Castelazzo) kaum zu einem einheitlichen Ganzen vereint gedacht werden können. Hingegen verräth sich ein Pilasterpaar im archäologischen Museum der Brera (wo es bisher als dem Foixdenkmal zugehörig betrachtet wurde) durch das auf dem einen Pilaster unter einem Schild mit der Inschrift »Augustini Busti opus« gemeisselte Familienwappen unzweifelhaft als vom Biragograbmal herrührend. Diese seine Provenienz ist überdies durch ein litterarisches Zeugniss erhärtet: Bianconi berichtet in seiner Guida di Milano vom Jahre 1787, er habe von einigen der Fragmente des damals schon auseinander genommenen Denkmals für die Akademie der schönen Künste Abgüsse fertigen lassen, und als diese Abgüsse lassen sich aus den Inventaren gerade diejenigen des in Rede stehenden Pilasterpaars und des jetzt auf Isola Bella befindlichen Sarkophags nachweisen. Die erwähnte Abtragung des Denkmals aber hatte stattgefunden, als es 1688 unter dem eingestürzten Gewölbe der Kirche begraben worden war. Während der sich übermässig in die Länge ziehenden Wiederherstellung der letzteren waren die Theile des Monumentes in einer Seitencapelle gelagert, und dieser Zustand dauerte bis zu der im Jahre 1793 erfolgten endgiltigen Demolirung von S. Francesco fort. Damals wurden die in der Kirche vorhandenen Denkmäler den Familien, deren Eigenthum sie bildeten, ausgefolgt oder — insoweit sie nicht reklamirt wurden — anderweitig veräussert. So muss es gekommen sein, dass, da das Biragograb in die letztere Kategorie gefallen zu sein scheint, dessen Bruckstücke zum Theil in den Besitz der Familie Borromei kamen, die damals ein in der gleichen Kirche befindliches Grabmal des Giov. Borromeo von Omodeo auch auf Isola Bella überführen liess, zum Theil aber von dem Grafen Arconati für seine Kunstsammlungen erworben wurden, woher dann nach dessen Tode G. Bossi die beiden Pilaster für die Brera ankaufte. Auch die Beschaffenheit des Materials liefert übrigens ein untrügliches Kennzeichen für die Scheidung der Bestandtheile der beiden in Rede stehenden Bildhauerwerke. Während die dem Foixdenkmal zugehörigen aus Marmor aus den Brüchen von Gandoglia gearbeitet sind (wie denn urkundlich feststeht, dass die Dombauverwaltung die Erlaubniss zum Bezug desselben gab), sind die oben als vom Biragograbmal stammenden Stücke ohne Ausnahme in carrarischem Marmor gemeisselt. *C. v. F.*

[Ein wiederaufgefundener Signorelli.] Das von uns erst kürzlich (Repertorium XIV, 506) als verschollen angeführte Bild des Meisters aus der Capp. Filippini in S. Francesco zu Arcevia ist jüngst auf einen von A. Anselmi aus dem betreffenden Inventarverzeichniss geschöpften Fingerzeig hin durch L. Beltrami in der Dorfkirche zu Figino bei Mailand aufgefunden worden. Es befand sich zwischen den im Jahre 1811 aus den Kirchen und Klöstern in den Marken durch die Franzosen nach Mailand entführten Kunstwerken, woraus die Galerie der Brera gebildet wurde. Da jedoch die zur Verfügung stehenden Säle den gesammten Reichthum der zusammengeschleppten Schätze nicht aufzunehmen vermochten, wurden viele der für weniger werthvoll erachteteten Bilder wieder an Kirchen der umliegenden Ortschaften vertheilt. kam damals auch Figino in den Besitz des in Rede stehenden Gemäldes. Die Bitte der Arcevianer um dessen Rückgabe an das städtische Museum ist vom Unterrichtsminister abgeschlagen, dafür aber von ihm verfügt worden, dass die so unerwartet wieder zum Vorschein gekommene Tafel der Brera einverleibt werde, in der ja Signorelli ohnedies bisher bloss durch zwei kleine aus S. Maria del Mercato zu Fabriano stammende Bilder geringerer Bedeutung vertreten war. Leider ist unser Werk durch eine im Jahre 1843 daran vorgenommene Uebermalung arg mitgenommen worden und es wird erst eine vorsichtige Wiederherstellung desselben erweisen, wie weit es sich vor jener noch in seinem ursprünglichen Zustande befand. *C. v. F.*

[Zwei präsumtive Werke Andrea Bregnos] in der Kirche seines Geburtsortes Osteno am Luganersee werden zum erstenmal von D. Sant' Ambrogio in den Bereich kunstwissenschaftlicher Discussion gezogen (Arte e Storia, 1891, Nr. 22). Ihrem Ursprung nach versprechen sie, die Klärung der Frage betreffs der Identification des genannten Meisters mit dem seine Arbeiten bloss mit dem Vornamen Andreas bezeichnenden römischen Bildner um einen entscheidenden Schritt zu fördern. Das erste der in Rede stehenden Werke ist ein Altar, am Ende des linken Seitenschiffs der Kirche, aus bei lombardischen Bildhauerarbeiten auch sonst öfters angewendeter Pietra di lavagna (dunklem Schiefer). Er zeigt die Gestalt einer von zwei Pilastern und darübergelegtem Gebälk eingeschlossenen, von einer Muschel überwölbten Flachnische, die die Marmorstatue einer sitzenden Madonna mit dem Christuskind auf den Knieen birgt. (Die Figuren des hl. Johannes und der hl. Anna zu Seiten der Madonna haben, wie die darauf befindliche Jahreszahl 1666 beweist, nichts mit dem ursprünglichen Werke zu thun.) Fehlt auch der Madonnastatue ihr ursprünglicher Sockel, worauf sich vielleicht über ihren Schöpfer eine sichere Nachricht gefunden hätte, so lässt doch — laut der Ansicht unseres Gewährsmanns — eine gewisse Starrheit im Ausdruck und die gedrungenen rundlichen Formen derselben diesen nach der Analogie mit Bregno's römischen und sieneser Arbeiten in dem Genannten vermuthen. Mehr noch wird diese Vermuthung bestärkt durch den Charakter des Arabeskenornaments an Pilastern und Fries. In letzterem sind es die gegeneinander gelehnten Füllhörner mit Früchten, an denen Vögel picken (wie am

Grabmal Pietro Riario in SS. Apostoli), an den Pilastern die dem Bregno eigenthümlichen Perlenschnüre, die von den Rändern von Candelabern und Vasen herabhängen (Denkmal Roverella in S. Clemente, Altar Alexanders VI. in S. Maria del popolo und Piccolominialtar in Siena) — lauter Motive, die wir bei den einheimischen lombardischen Bildern vergebens suchen — die nach Rom und im besondern auf den Urheber der eben angeführten dortigen Monumente hinweisen. Dorthin führt uns auch die in der Füllung des rechtsseitigen Pilasters an einem Candelaberfusse gemeisselte päpstliche Tiara; auch sie wäre einem heimischen Bildhauer in der kleinen Dorfkirche nicht unter den Meissel gekommen, war aber dem in Rom beschäftigten Meister gewiss geläufig. — Das zweite der Bildwerke in der Kirche zu Osteno, ein Tabernakel für das hl. Oel, ebenfalls in Pietra Lavagna ausgeführt und jetzt in der Taufcapelle (erste links) aufgestellt, gibt uns als werthvolle Angabe die Zeit seiner Entstehung: den 3. September 1464. Es wäre somit mindestens zwei Jahre vor dem frühesten unter den dem Bregno in Rom zugeschriebenen Werken — dem Grabmal Tebaldi in der Minerva — entstanden. Da unser Gewährsmann keine nähere Beschreibung des Werkes gibt, sondern nur im allgemeinen dessen Aehnlichkeit mit dem zum mindesten im Figürlichen der Art Andrea's nicht fernstehenden Oelbehälter in der Cappella Piccolomini in S. Maria del popolo betont, so wäre vorerst genau festzustellen, ob und wie weit das Tabernakel zu Osteno den Einfluss der römischen Sculptur jener Zeit verrathe und in Folge dessen schon der römischen Periode Andrea's zuzuzählen sei, wie wir denn hiemit beide in Rede stehenden Werke und ihre genaue Vergleichung mit Andrea's beglaubigten Arbeiten der Aufmerksamkeit der Fachgenossen empfohlen haben möchten. *C. v. F.*

[Ein Bild Magisters Paulus de Venetiis], das als seine Schöpfung bisher unbekannt war (Crowe und Cav. erwähnen es als Erzeugniss des beginnenden Quattrocento Bd. V, S. 314), macht neuerdings Pietro Pinton bekannt (Nuovo Arch. veneto t. I, p. 77—111). Es befindet sich gegenwärtig in der ehemaligen Sacristei der Kirche S. Maria de' Penitenti in Pieve di Sacco (Provinz Padua), wo es ursprünglich den Altar der von den Brüdern Tomasino und Giacomino de' Rosari im Jahre 1334 gegründeten Capelle des hl. Thomas schmückte, wie dies aus der diese Gründung verewigenden Inschrift einer Marmortafel hervorgeht, die jetzt in der Vorhalle der genannten Kirche eingemauert ist. Die Tafel besteht aus zehn in zwei Reihen angeordneten, von einem gemeinsamen gothischen Rahmen umfassten Stücken: in der untern Reihe beiderseits der das Mittelstück bildenden Madonna in trono mit den zu ihren Füssen knieenden Donatoren je drei Heiligengestalten (rechts die hhl. Thomas, Ursula und Franciscus, links die hhl. Martin, Jacob und Clara); in der obern über der Modonna ein halb aus dem Grabe auferstandener Christus in Mitten der hl. Jungfrau und Johannes des Evangelisten, und über den beiden äussersten Heiligengestalten je ein anbetender Engel. Es ist unsrem Gewährsmann gelungen im Mantelsaume der Madonna die folgende Inschrift aufzudecken: »Mag. Paulinius pic. d. Veniçi 1332«, womit die Attribu-

tion unsrer Tafel an den frühesten documentarisch beglaubigten venezianischen Trecentomaler, von dem auch sonst mehrere bezeichnete Arbeiten vorhanden sind (Madonna mit Heiligen und Tod Mariae in der Pinakothek zu Vicenza, Madonna mit dem aus dem Grabe Auferstandenen in der Akademie zu Venedig [aus S. Gregorio] und das Mittelbild der Pala d'oro in S. Marco) ausser Zweifel gestellt wird. *C. v. F.*

[Fra Bartolommeo's Madonna Carondelet] in der Kathedrale von Besançon wird durch eine glückliche Entdeckung A. Castans ihre ursprüngliche Gestalt wiedergegeben. (S. dessen La physionomie primitive du retable de Fra Bartolommeo à la Cathedrale de Besançon.) Aus dem gleichzeitigen Verzeichniss der Arbeiten des Frate im Kloster S. Marco wusste man, dass auch sein Ateliergenosse, Mariotto Albertinelli, an dem genannten Werke betheiligt gewesen war, da ihm die Hälfte von dessen Verkaufspreis von 320 Dukaten zugewiesen wurde. Der Charakter der Malerei an der Tafel in ihrem jetzigen Bestande schloss aber eine Mitwirkung Albertinelli's daran absolut aus. Nun fand Castan in einer, die wichtigsten Beschlüsse des Domcapitels registrirenden Handschrift, aus Anlass einer im Jahre 1730 vorgenommenen Wiederherstellung des Gemäldes über dasselbe den Vermerk vor, es hätten daran »zwei berühmte Maler, deren Namen sich auch darauf verzeichnet finden, gearbeitet; Mar. Albertinelli hätte die Glorie, Fra Bartolommeo das Hauptstück mit der hl. Jungfrau und dem hl. Sebastian gemalt«. Bestätigt fand Castan die Wahrheit dieser Notiz durch eine Stelle in Dunod's Histoire du Conté de Bourgogne 1735, wonach »der hl. Sebastian ein Werk Fra Bartolommeo's sei, der seinen Namen darunter gesetzt habe, während Mariotto die Krönung der Jungfrau gemalt und sie gleichfalls mit seinem Namen bezeichnet hätte«. Hieraus musste unser Autor nothwendig folgern, dass die Tafel heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung besteht, sondern dass ihr der von Albertinelli gemalte Theil fehlt. Diese Folgerung nun fand ihre volle Bestätigung in einer wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert hergestellten kleinen Copie unsres Bildes, die sich heute im Besitz des Marquis von Ferrier-Santans in Besançon befindet. Sie zeigt in der That über der Hauptscene, wie wir sie aus dem Gemälde Fra Bartolommeo's kennen, eine als halbrunde Lünette angeordnete Krönung Mariä. Auch den Zeitpunkt der Zerlegung des Altarwerkes in seine beiden Bestandtheile vermochte Castan aus den Urkunden sicher festzustellen: es geschah dies wenige Tage vor dem drohenden Einsturz des Glockenthurmes der Kathedrale am 29. Februar 1729, der gerade jenen Theil unter den Ruinen begrub, worin bis dahin unser Gemälde aufgestellt gewesen war. In den Aufzeichnungen, die nach der Katastrophe datiren, geschieht nur noch des untern Theiles desselben Erwähnung: er wurde von da an nicht mehr als Altarbild verwendet, sondern an einer abgelegenen Stelle der Kirche aufgehängt. Die Lünette Albertinelli's aber war verschollen, bis es eben Castan gelang, ihre Bruchstücke in dem heute der Galerie zu Stuttgart angehörenden und in besondere Rahmen gefassten drei Theilen einer dort unter dem Namen Fra

Bartolommeo's gehenden Krönung Mariä (Mittelbild: Christus und die Jungfrau, Seitenbilder: je ein fliegender blumenstreuender Engelputto) aufzufinden. Die absolute Identität der Composition auf der Copie bei dem Marquis von Ferrier-Santans mit der der Stuttgarter Tafeln schliesst jeden Zweifel an der Richtigkeit der Entdeckung Castan's aus. Diese sind etwa vor 50 Jahren von einem Wiener Kunsthändler für die Galerie angekauft worden, nachdem sie vermuthlich schon in den Stürmen der Revolution von ihrem ursprünglichen Aufbewahrungsort entführt worden waren. Schon Crowe und Cavalcaselle (Bd. IV, S. 497) hatten darin die Hand M. Albertinelli's erkannt. Es wäre zu wünschen, dass die jetzt durch ihre Einrahmungen auseinander gerissenen drei Stücke zu dem ursprünglichen Ganzen wieder zusammengefügt würden. Vollkommen liesse sich dieses freilich nicht wieder restituiren, da ein Theil der erhobenen Rechten und des Kopfes Christi beim Zersägen der Lünette mit ihrem obern Segment abgetrennt worden ist. Im Anhang seiner interessanten Studie stellt Castan die urkundlichen Nachweise zu seinen Ausführungen zusammen und bespricht ausführlich die sonst noch vorhandenen Copien des Bildes Fra Bartolommeo's im Sloane Museum zu London, im Schlosse zu Chantilly und in der Sammlung der Societé d'Agriculture, Sciences et Arts de la Haute-Saône. *C. v. F.*

[Die Denkmünzen der Carrara], Herren von Padua, vom Jahre 1390, hatte J. Friedländer in einer schon 1868 veröffentlichten Abhandlung als die ältesten Werke dieses Kunstzweiges angesprochen, seine Ansicht war aber von manchen Kennern abgewiesen worden, die darin nicht Originale, sondern spätere Restitutionen aus dem 16. Jahrhundert sehen wollten. Eine neuerliche Entdeckung J. Guiffrey's nun liefert für die Behauptung Friedländer's den bisher abgängigen urkundlichen Beweis (s. J. Guiffrey, Les médailles des Carrare, Seigneurs de Padoue, excécutées vers 1390 in der Revue numismatique française, Jahrg. 1891, S. 17—25). In den drei Inventaren über die Kunstschätze des Herzogs Jean von Berry, Bruders König Carls V., aus den Jahren 1401, 1414 und 1416, findet sich übereinstimmend der folgende Eintrag: Item, une emprainte de plomb, où est le visage de François de Carrare en un costé, et en l'autre la marque de Pade (Padoue). Es kann keinen Zweifel leiden, dass damit eine der beiden Denkmünzen auf Franc. Carrara, den Vater und Sohn gemeint sei, und da sie sich schon 1401 in der erwähnten Sammlung befand, so wird nunmehr ebensowenig bezweifelt werden dürfen, dass uns in der Inschrift der Rückseite (die auf beiden Medaillen gleich lautet): »1390 die 19. Junii recuperavit Paduam et cet.« zugleich der ungefähre Zeitpunkt der Entstehung besagter Denkmünzen überliefert ist. Denn ihr Urheber Francesco Carrara II. hatte gewiss keinen Grund, mit der Verherrlichung seiner That — der Rückeroberung Paduas von Gian Galeazzo Visconti — lange zu warten, nachdem er sie glücklich vollführt hatte. — Auf die Nachahmung römischer Kaiserbildnisse in den beiden Carraramedaillen hatte schon Friedländer hingewiesen; Guiffrey betont, dass das Bild Francesco's II. geradezu die Nachbildung einer Münze des Kaisers Vitellius sei.

Somit fiele die früheste Medaille in modernem Sinne mit der frühesten Nachbildung einer antiken Münze zusammen. (Allerdings zeigen auch die Tesseren der venezianischen Stempelschneiderfamilie Sesto Nachbildungen von römischen Münzen; doch ist die früheste derselben erst 1393 datirt, und sind diese Art Arbeiten doch auch nicht unter die Medaillen einzureihen.) Nach Friedländer wären die Carraradenkmünzen ursprünglich geprägt, nicht gegossen; Guiffrey behauptet für die von ihm untersuchten Stücke bei Mr. Valton und im Pariser Medaillencabinet das Gegentheil. Da die von Friedländer für seine Behauptung betreffs der Exemplare des Berliner Münzcabinets vorgebrachten Argumente unanfechtbar erscheinen, so bleibt zu untersuchen, ob es sich bei den Pariser Exemplaren nicht um spätere Abgüsse nach den geprägten Originalen handle? Dass es solche gebe, bemerkte schon Friedländer in seiner Abhandlung. (S. 23, Anm. 2.) *C. v. F.*

[Zur Litteratur über die Fälschungen in den Bilderhandschriften des böhmischen Museums in Prag. — Vgl. Repertorium, XV. S. 261.]

Um die Geschichte der Entdeckung einzelner Fälschungen zu ergänzen und die Stellungnahme der böhmischen Gelehrten in denselben zu beleuchten, kann ich nicht umhin, auf folgende Thatsachen hinzuweisen:

1) Die im Codex »Mater Verborum« vorkommende Jahreszahl 1102 wurde schon von A. V. Šcmbera: Déjiny řeci literatury ceské 1869 für unrichtig erklärt.

2) Dass die Künstlernamen in der sog. Bibel von Breznitz gefälscht sind und letztere eine französische Arbeit ist, wurde bereits von Professor E. Wocel erkannt, welchen Umstand auch Woltmann anerkennend erwähnt.

3) Der Name, »Peter Brzuchaty« im Missale der Capitelsbibliothek wurde von K. Vl. Zapp in dem von Slovník naucny II. Th. 1862 erschienenen Artikel Č«echy» als Fälschung erklärt.

4) In demselben Werke X. Th. 1873 wird in dem von Fr. Müller herrührenden Artikel »Zbyček« darauf hingewiesen, dass die Echtheit dieser Künstlernamen von einigen »neueren Archäologen« aus triftigen Gründen bezweifelt wird.

5) Unter diesen »neueren Archäologen« ist wohl in erster Reihe der verstorbene Architekt Anton Baum zu verstehen, welcher sich jahrelang mit der ganzen Frage beschäftigte und im Vereine mit A. Patera der im Casopis Českého musea 1877 erschienenen Abhandlung »České glossy Mater Verborum« alle Fälschungen einer gründlichen Untersuchung unterzog. Hiebei ist er betreffs des Codex »Mater Verborum«, indem er auch die Namen »Miroslav« und »Vacerad« verwarf, noch weiter gegangen als Woltmann (Repertorium II. Band), welcher, wie seinerzeit embera, nur die dortselbst vorkommende Jahreszahl für falsch hielt.

In der allerneuesten böhmischen wissenschaftlichen Litteratur wird dem von Patera und Baum erwiesenen Thatbestande vollständig Rechnung getragen.

Dr. K. Chytil.

Bibliographische Notizen.

Im X. Bande der »Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole française de Rome« veröffentlicht der Director der Anstalt A. Geoffroy unter dem Titel: L'Album de Pierre Jacques de Reims eine Studie über ein bisher noch nicht besprochenes Skizzenbuch, das sich gegenwärtig im Besitze des bekannten Pariser Architekten und Sammlers Hippolyte Destailleur befindet. Der Zeichner desselben, dessen Person uns durch einen Eintrag seines eigenen Sohnes auf einem der Schutzblätter des Bandes enthüllt wird, ist das Glied einer in Reims und Umgebung im 16. und 17. Jahrhundert blühenden und vielfach thätigen Bildhauerfamilie, und zwar wie mehrere noch jetzt vorhandene seiner Arbeiten bezeugen, wohl das in seiner Kunst hervorragendste. Das Buch enthält auf 97 zusammengebundenen Blättern des gleichen Papiers sorgfältige, theils auch in schwarzer Kreide, theils mit der Feder, theils auch in Rothstift ausgeführte Zeichnungen von römischen Denkmälern, namentlich Statuen und Reliefs. Der Zeichner hat oft am Rande der Blätter den Ort, die Sammlung, der die Skizzen entlehnt sind, und in einigen Fällen die Zeit ihrer Entstehung bemerkt. Aus den letzteren Daten ist zu entnehmen, dass Pierre Jacques sich in den Jahren 1572 bis 1577 in der ewigen Stadt aufgehalten habe, aus den ersteren Aufzeichnungen, dass er für sein Skizzenbuch mindestens sieben berühmte Antikensammlungen des damaligen Rom, nämlich die der Cardinäle della Valle, Cesi, Carpi, Farnese, Stefano's del Bufalo, die capitolinische und belvederische ausgebeutet, ausserdem in den Ruinen des Marcellustheaters, des Mausoleums Kaisers Augustus', auf Monte Giordano, Piazza Sciarra, im Velabrum und andern Orten Aufnahmen, zumeist von Sculpturwerken, aber auch von architektonischen Ornamenten gemacht habe. Von den beiden bekanntesten ähnlichen Sammlungen von Reproductionen nach der Antike, dem Codex Pighianus in Berlin und dem Bande im Museum zu Coburg unterscheidet sich das Album Pierre Jacques' bei theilweiser Congruenz des Stoffes vorzugsweise dadurch, dass bei ihm der ästhetische Standpunkt viel mehr als der archäologische verwaltet. Er zeichnet Torsos, einzelne Hände, Füsse, ausdrucksvolle Köpfe, ja er studirt Rafael, Michelangelo, Polidoro da Caravaggio (von dem ersten hat er die Abundantia und Victoria aus der Stanza d'Eliodoro, vom zweiten die Grabstatue Julius II. in S. Pietro in Vincoli, vom dritten einige Scenen seiner Sgraffiti auf römischen Palastfaçaden seinem Album einverleibt). Seine Arbeit erscheint desshalb viel unabhängiger, als die seiner beiden Vorgänger. Diese machten ihre Aufnahmen vielleicht in fremdem Auftrage, Jacques dagegen verräth den reisenden Künstler, der nur zu eigenem Vergnügen und Studium zeichnet. Für uns besitzen seine Aufnahmen überdies den grossen Werth, dass sie uns den Zustand einer Anzahl von Antiken zu Ende des 16. Jahrhunderts überliefern, die wir heute nur in restaurirtem oder verstümmeltem Zustande kennen, dass sie uns ferner mit andern bekannt

machen, die seither verschollen sind, oder zerstört wurden, dass er uns endlich durch seine Ortsangaben werthvolles Material zur Geschichte der berühmten Antikensammlungen aus der Zeit der Renaissance liefert. Wir müssen es uns leider versagen, den Ausführungen des gelehrten Verfassers der vorliegenden Studie, die namentlich in dem letzterwähnten Punkte sehr interessante Aufschlüsse bringen, im einzelnen zu folgen. Es genüge auch an dieser Stelle auf die Wichtigkeit der Ergebnisse aufmerksam gemacht zu haben, um die er unsre Kenntnisse über die Antiken Roms zu Ende des 16. Jahrhunderts bereichert. *C. v. F.*

Sondheim, M.: Jörg Glockendon's Kunst-Perspectiva. (Sep.-Abdruck aus den Mittheilungen des Freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M.)

Der Procurist des Bär'schen Antiquariats legt uns hier eine kleine Untersuchung vor, die, was Scharfsinn der Beweisführung und Belesenheit in der einschlägigen Litteratur betrifft, auch einem Fachmann Ehre machen würde. Mit sehr geschickter Hand wird der Knäuel von Irrthum, der von Neudörfer, Campe, Nagler, Rettberg zusammengebracht wurde, entwirrt, der »Magister« Glockendon, ein angeblicher Sohn des Jörg, als Autor beseitigt. Die Perspectiva ist nicht das Werk eines Gelehrten, sondern eines Formschneiders, und sie ist aus der Werkstatt des Jörg Glockendon hervorgegangen. Der Text von zwei Blättern ist ohnediess nur die Verstümmelung des Textes der Perspectiva artificialis des Jehan Pélerin, der auch die Tafeln mit Sorgfalt treu nachgeschnitten wurden. Gegen die Ansicht Montaiglons, die Glockendon'sche Perspective sei die Nachahmung der zweiten Ausgabe (1509) der Perspectiva Pélerin's, führt der Verfasser den zwingenden Beweis, dass sie eine genaue Reproduction der ersten Ausgabe (1505) ist. Wir begegnen dem Verfasser hoffentlich bald wieder auf solchen Wegen. †

Lhomme, M. F.: Les Femmes Écrivains. Oeuvres Choisies. Paris, Librairie de l'Art.

Dieses Buch bildet ein Seitenstück zu desselben Herausgebers: Saint Simon Scenes et Portraits (vgl. Repertorium XIV, S. 439 ff.). Schade, dass hier nicht der Ort ist, auf den Inhalt des Buches näher einzugehen, welches die Schriftstellernamen Frankreichs von Margaretha von Navarra an bis zu Madame Roland und Genlis vorwiegend durch von ihnen geschriebene Briefe charakterisirt. Der Herausgeber lässt es nicht fehlen, in knappen biographischen Einleitungen dem Leser die Damen vorzustellen und dann in einer grösseren Anzahl von Anmerkungen die mitgetheilten Proben zu erläutern und manchen litterarischen Fingerzeig zu geben. Es ist jedenfalls eine treffliche Anthologie, die auch in deutschen Familienbibliotheken Heimatrecht zu geniessen verdient. Der Grund, warum diese Anthologie hier erwähnt wird, sind wieder die Bildnisse (48), welche die Stiche zeitgenössischer hervorragender Meister wiedergeben, die zumeist wiederum nur die Vervielfältigung von Werken der gefeiertsten Bildnissmaler der Zeit waren. Mignard, Champaigne, Le Brun, Le Febure, Nanteuil, Rigaud, Bonneville, Troyes u. A. sind von letzteren

vertreten, von Stechern Nanteuil, Edelinck, Desrochers, Gaillard, Laugier, P. G. Langlois, Launay u. A. Der Preis des schön ausgestatteten Werkes von 456 Seiten beträgt nur 6 Frcs. †

W. Boeheim gibt nach Abschluss seiner nunmehr schon weitbekannten Waffenkunde und nach Veröffentlichung mehrerer werthvoller Abhandlungen in verschiedenen Zeitschriften neuerlich den Anfang einer grossen inhaltreichen Studie über »Die Zeugbücher des Kaisers Maximilian I.« im »Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses« 1891. In vieler Beziehung ist diese Arbeit von Interesse für uns besonders deshalb, weil Boeheim sichere monogrammirte Arbeiten jenes Hofmalers Jörg Kölderer nachweist, der bisher nur aus Urkunden bekannt war. Das Monogramm I. K. fand Boeheim in einem Zeugbuche der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Von Kölderer sind ferner vermuthlich auch die Illustrationen in einem Codex der Wiener Hofbibliothek (in Nr. 10,824). Die Zeughausbücher der Ambrasersammlung (jetzt im Wiener neuen Hofmuseum) stammen aus der Zeit nach Kölderer's Tod. *Fr.*

Berichtigung.

In meinem Artikel »Gemäldesammlungen in Wien« ist im letzten Capitel (Repertorium XV, S. 182 unten) durch ein Versehen eine Zeile weggeblieben. Der Sinn des betreffenden Abschnittes leidet dadurch so sehr, dass ich die fehlende Zeile schon jetzt nachtragen möchte, obwohl ich die versprochenen Ergänzungen und Register einstweilen noch nicht einsenden kann. Der Abschnitt, aus dem eine Zeile ausgeblieben ist, handelt von den Darstellungen mit Thamar und Juda bei Bles und seinem Schüler Gassel. Die ausgebliebene Zeile wird im Nachfolgenden durch den Druck hervorgehoben: »Diese Figuren scheinen bei Bles beliebt gewesen zu sein, da er selbst dieselben zum mindesten zweimal dargestellt und Lucas Gassel . . . . gleichfalls eine Landschaft mit Juda und Thamar gemalt hat.« Auf Weiteres gehe ich heute noch nicht ein.

Wien, im Juli 1892. Dr. *Th. v. Frimmel.*

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. Juli bis 1. October 1891.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Avanzo, D. Die Lilie in der mittelalterlichen Kunst. (St. Leopoldblatt, 8.)

Bénard. Les rapports de l'esthétique et de la morale dans la philosophie contemporaine. (Séances et trav. de l'Acad. des Scienc. morales et politiques, juin.)

Bötticher, F. Das Skizzenbuch in der Gewerbeschule. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 27.)

Carteron, C. et E. Introduction à l'étude des beaux-arts. Peinture. Sculpture. Architecture. In-12° avec 36 grav. Hetzel. fr. 4. —.

Cherbuliez. L'art et la nature. (Revue des Deux Mondes, 1 juillet ffg.)

Church, A. H. Symmetry in japanese ornament. (Portfolio, August.)

Conti, A. Il bello nel vero o estetica. Firenze. 3a ediz. nuovamente corretta e aggiunto un capitolo preliminare. 2 vol., 16°. L. 8. —.

Cremer, F. G. Beitrag zur Geschichte der Maltechniken. Vollständige Anleitung zur Fresco-Malerei unter eingeh. Besprechung d. Malweise und der bei dieser Technik in Betracht kommenden Materialien. gr. 8°, 19 S. Düsseldorf, L. Voss & Co. M. —. 60.

Denis, P. L'Art et le Clergé, rapport lu au récent congrès catholique de Nantes. 8°, 31 p. Fontenay-le-Comte, impr. Gourand.

Denkschrift, die, des kgl. preuss. Ministeriums für Handel und Gewerbe über die Entwickelung der Fortbildungsschulen u. der gewerbl. Fachschulen in Preussen während der Jahre 1883 bis 1890. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., VI, 3.)

Destrée, J. Notes et silhouettes. Essais de critique esthétique. 8°, 28 p. Gand, A. Siffer. fr. —. 75.

Emerson, P. W. and **Goodall**. Notes on Perspective Drawing and Vision. 8°. Warren Hall.

Erdmann, K. In Sachen: „Ist die Architektur eine Kunst?“ (Der Kunstwart, 20.)

Fachschulwesen, das keramische, Preussens. (Sprechsaal, 21.)

Fischer, P. D. Das Verkehrswesen u. die Kunst. (Deutsche Rundschau, 12.)

Foster, V. Rudimentary Perspective Simplified. For Young Children and Beginners. By an Experienced Practical Art Master. 4°. Blackie.

Fourcaud, L. L'art gothique. (Gaz. des B.-Arts, août.)

Gaborit. Le beau dans la nature et dans les arts. 2e éd. revue avec soin et augmentée. 2 vol. 8°, VII et XVI, 254 et 307 p. Paris, Berche et Tralin.

Gravelaar, N. L. W. A. Grond-beginselen der perspectief, ten dienste van kweekelingen en onderwijzers. Groningen, J. B. Wolters. 8°. 8 en 64 bl. f.

Grosse, E. Der erste Baustein zu einer ethnologischen Aesthetik. (Die Gegenwart, 31.)

Hausmann. Die Klosterkunstschule Beuron. (Frankf. Ztg., 114.)

Hauser, A. Anleitung zur Technik der Oelmalerei. 4. Auflage. gr. 8°, 28 S. München, G. Hirth. M. —. 50.

Hein, A. R. Ornamentale Urmotive. (Zeitschr. des Ver. österr. Zeichenlehrer, 7.)

Humann, G. In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen? (Zeitschr. f. christl. Kunst, 5.)

Japonismus, der. (Das Kunstgewerbe, 16.)

Individualität und Volksthümlichkeit in der Kunst. (Der Kunstwart, 22.)

Krell, P. F. Ueber den Charakter der Farben und ihre Stellung in Natur und Kunst. (D. Maler-Journal, XIV, 1.)

Ludwig, H. Ein Beitrag zur wahren Aesthetik. (Allg. Ztg., Beil. 124—129.)

Lüders. Denkschriften über die Entwickelung der gewerblichen Fachschulen und der Fortbildungsschulen in Preussen während d. Jahre 1879—1890. h. 4°, IV, 318 S. Berlin, Hegmann. M. 12. —.

Luthmer, F. Etwas über Wohnungseinrichtungen. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. für Innendecoration, 6.)

Maindron, M. Les animaux dans l'art. (Revue des arts décor., 11. 12.)

Mannel, R. Les Guides de la vie pratique. Les Petits Arts d'amateur. (Dessin, peinture, modelage, sculpture, gravure, dorure, découpage, babillage des meubles, etc.) 148 grav. explicatives dans le texte. 18°, 272 p. Paris, Kolb. fr. 3. 50.

Mantegazza, P. Epikur. Physiologie d. Schönen. Einzig autoris. deutsche Ausgabe. Aus dem Italienischen v. R. Teuscher. 8°, VI, 189 S. Jena, H. Costenoble. M. 2. —.

Mayr, G. Ueber die Grenzen zwischen Kunst und Gewerbe. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Vereines München, 5. 6.)

Merz, H. Die Siegesfahne Christi. (Christlich. Kunstbl., 6.)

Mittheilungen, theoretisch-praktische, über das Zeichnen von Schneckenlinien. (Deut. Bau-Ztg., 49.)

Molsdorf, W. Die Idee des Schönen in der Weltgestaltung bei Thomas von Aquino. Diss. gr. 8⁰, 47 S. Jena (Leipzig, G. Fock). M. —. 80.

Moser. Barock, Rococo und Zopf im heutigen kunstgewerblichen Unterricht. Mit Abbildg. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 4.)

Oppelt, F. Die Holzschnitzerei als Lehrgegenstand an einigen Fachschulen Frankreichs u. der Schweiz. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gew. Unterrichtswesen, X, 1. 2.)

Pohlig, C. T. Die Bedeutung des Zeichnens für das Gewerbe und die allgemeine Bildung. (Corresp.-Bl. f. den D. Malerbund, 22.)

Pratt, R. Sciography; or, Parallel and Radial Projection of Shadows. Being a Course of Exercises for the Use of Students in Architectural and Engineering Drawing, and for Candidates Preparing for the Examinations in this Subject and in Third Grade Perspective, Conducted by the Science and Art Department. Ob.-4⁰. Chapman and Hall.

Quost, E. La Fleur. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

Reichensperger, A. Die Kunst Jedermanns Sache. 2. Auflage. 8⁰, XX, 41 S. Wegberg, J. Floitgraf. M. 1. —.

Roth, C. Der Aktsaal. 31 Kunstblätter in Lichtdruck zum Studium des Nackten. (In 10 Lfg.) 1. Lfg. gr.-f⁰. (3 Taf., nebst Titel u. 1 Blatt Text.) Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 6. —.

Schröer, K. J. Goethe's äussere Erscheinung und Goethe-Standbilder. (Die Nation, 42.)

Stilverirrungen, die, bei Bauten u. Wohnungseinrichtungen. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecor, 6.)

Symmetrie, die, als Princip der Zimmereinrichtung. (Das Kunstgewerbe, 20.)

Täuschungen, die optischen, im Dienste der bildenden Kunst. (Der Kunstwart, 20. — Naturwissenschaftl. Wochenschrift, 26.)

Töpfer, A. Der Stil in der Wohnung. (Correspondenzbl. f. den D. Malerbund, 29.)

Vacca, P. Lezioni di estetica. Eboli. 8⁰, 176 p. L. 2. —.

Valentin, V. Der Naturalismus und seine Stellung in der Kunstentwickelung. (Deutsche Schriften f. Litteratur und Kunst. Hrsg. von E. Wolff. 1. Reihe, 4. Heft.) gr. 8⁰, 45 S. Kiel, Lipsius & Tischer. M. 1. —.

Veit, P. Zehn Vorträge über Kunst. Mit Anmerkungen und einem Vorwort von L. Kaufmann. (Vereinsschrift. d. Görres-Gesellschaft.) gr. 8⁰, III. 120 S. Köln, J. P. Bachem. M. 2. —.

Verhältniss, das, des künstlerischen Naturalismus zur Naturwissenschaft. (Der Kunstwart, 23.)

Versluys, J. Inleiding tot de perspectief. 8⁰, 60 p. mit 67 Fig. Amsterdam, W. Versluys. fr. —. 80.

„Volkskunst". (Der Kunstwart, 20.)

Wernicke, E. Die bildliche Darstellung der zehn Gebote. (Christl. Kunstblatt, 7.)

Xanthippus. Aristokratische u. demokratische Kunst. (Der Kunstwart, 21.)

Zechmeister, L. Ueber die Reinigung von Freskobildern. (Keim's Mitth. f. Malerei, 126.)

Zeichnung der Parabel. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 26.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Anděl, A. Die Geschichte des Akanthusblattes. Separat-Abdruck aus dem XIX. Jahresberichte der k. k. Staats-Unterrealschule in Graz pro 1891. Graz, im Selbstverlage des Verfassers. 1891, 11 S. 8⁰. Mit 1 Doppeltafel.

Artisti del Ticino. (Boll. stor. d. Svizz. ital., 1—4.)

Auer, H. Forum Romanum et aedes Vestae reconstruxit H. A. Bern, Schmid, Francke u. Co. M. 3. —.

Babin, C. Note sur la métrologie et les proportions dans les monuments Achéménides de la Perse. (Revue archéologique, mai-juin.)

Barbier de Montault, X. Le culte des Docteurs de l'Église. (Revue de l'Art chrétien, juill.)

Beissel, S. Die bildliche Darstellung der Verkündigung Mariä. (Zeitschrift für christliche Kunst, 6.)

Benndorf, O. Nachruf auf Heinrich Schliemann. (Mittheil. d. anthropol. Gesellschaft in Wien, XXI, 1.)

Bernoulli, J. J. Römische Ikonographie. 2. Th. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen. II. Von Galba bis Commodus. Mit 69 Lichtdruck-Taf. u. 8 Textillustr. Lex.-8⁰. XII, 266 S. Stuttgart, Union. M. 24. —.

Biadego, G. Acquedotti Romani e Medioevali in Verona. (Nuovo Archivio Veneto, I, 2.)

Blümner, H. Der Meister der Parthenon-Sculpturen. (Allg. Ztg., Beil. 135.)

Boudot, V. Les îles de marbre ou Excursion dans la Mer Égée. 92 S. 8⁰. Lille-Paris, Société de Saint-Augustin. o. J.

Brockhaus, H. Die Kunst in den Athosklöstern. Mit 19 Abbildgn., 1 Karte, 7 lith. u. 23 Lichtdruck-Taf. Lex.-8⁰. XI, 305 S. Leipzig, F. A. Brockhaus. M. 20. —.

Brückner, A. Das Reich des Pallas. (Mitth. d. k. deutsch. archäol. Inst., XVI, 2.)

— Zur Lekythos-Tafel 4. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VI, 3.)

Brunn, H. Heinrich Schliemann. (Sitzungsberichte d. k. bayer. Akademie d. Wissensch. zu München, philos.-philol. u. histor. Classe, 1891, 2.)

Brunn-Bruckmann. Denkmäler griechischer u. römischer Skulptur. Der Lieferung XXXVI liegt ein „Vorläufiger Bericht" bei, der eine systematische Anordnung der Tafeln 1—180 enthält.

Caetani, Lovatelli, E. Miscellanea archeolog. Roma, 16⁰. 291 p. L. 4.

Centerwall, J. Romersk fornkunskap (Illustrerad handbok I). XIV, 692 S. 8⁰. Mit 211 Abbildgn. Stockholm, Beijer. Kr. 13. 50.

Clerc, M. Fouilles d'Aegae en Éolide. 1. Tombeaux de la Nécropole. 2. Figurines de Terrecuite. 3. Poteries. 4. Verreries. 5. Objets en métal. 6. Monnaies. (Bulletin de corresp. hellénique, 3—4.)

Collignon. Fragment d'une tête en marbre d'ancien style attique. Musée du Louvre. (Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des étud. grecques en France. Deuxième volume, 1891, N⁰ 17—18.)

— L'école d'Argos et le maître de Phidias. (Gaz. des beaux-arts, September.)

Conze, A. Hermes Kadmilos. (Mittheil. des k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XVI, 2.)

Curtius, E. Das menschliche Auge in der griechischen Plastik. (Sitzungsberichte der k. preuss. Akademie d. Wiss., 1891, XXXV.)

Dittenberger, W. Heinrich Heydemann. (Jahresbericht über die Fortschritte d. class. Alterthumswiss., XVIII, 8 u. 9.)

Dörpfeld, W. Nochmals das Theater in Megalopolis. (Berl. philol. Wochenschr., 33.)

Dübi, H. Studien zur Geschichte der römischen Altertümer in der Schweiz. 42 S. 4⁰. Bern, Huber. M. 1. 20.

Dyer, L. Studies of the Gods in Greece at certain Sanctuaries recently excavated: Being Eight Lectures given in 1890 at the Lowell Institute. Cr. 8⁰, 462 p. Macmillan.

Ellis. Notes on archæology in provincial museums II. (The Antiquary, 1891, N⁰ 139.)

Engelhard, R. Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens. gr. 4⁰, 28 S. mit 2 Lichtdr.-Taf. Göttingen, Deuerlich. M. 2. 40.

Fabricius, E. Ueber den Entwurf des griechischen Theaters bei Vitruv. (Rheinisches Museum, N. F., XLVI, 3.)

Filangieri, G. Indice degli artefici delle arti maggiori e minori, la più parte ignoti o pocco noti, si napolitani e siciliani, si delle altre regioni d'Italia o stranieri, che operarono tra noi, con notizia delle loco opere e del tempo del loro esercizio, da studi e nuovi, documenti. Vol. I (A—G). Napoli, tip. dell' Academia reale delle scienze. 4⁰, p. XVIII, 627.

Foerster, R. Laokoon-Denkmäler und Inschriften. Mit 3 Tafeln und 16 Abbildgn. im Text. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst. VI, 3.)

Forbes, S. Russel. Ancient sculptures. The masterpieces of Greek art in the museums of Rome. A pratical handbook for the student and visitor. 1891, 8⁰. Rom, Gould Home.

Fourgères, G. Bas-Relief de Tégée représentant un Taureau. (Bulletin de corresp. hellénique, 3—4.)

— Fouilles au Gymnase de Délos. (Bulletin de corresp. hellénique, 3—4.)

Frey, C. Ursprung und Entwickelung Staufischer Kunst in Süditalien. (Deutsche Rundschau, 11.)

Furtwängler, A. Ueber einige Bronzestatuetten vom Rheine und der Rhône. (Jahrbücher des Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, H. 90.)

Gache, F. et **Dumeny**. Petit manuel d'archéologie grecque, d'après Mahaffy. 8⁰, VII, 155 S. Paris, Klincksieck. Fr. 2. 50.

Gardthausen, V. Augustus und seine Zeit. Th. 1, Bd. 1. Mit Titelbild. 8⁰, X, 481 S. M. 10. —. Th. 2, Halbbd. 1 (Anmerkungen). 8⁰, 276 S. M. 6. —. Leipzig, Teubner, 1891.

Geymüller, H. Trois albums de dessins de Fra Giocondo. (Mélanges d'archéologie, XI, 2.)

Hein, W. Die Verwendung der Menschengestalt in Flechtwerken. [Aus: „Mittheilungen der anthropolog. Gesellsch.".] Imp.-4⁰. (S. 45—56 mit 8 Illustr.) Wien, A. Hölder. M. 1. 20.

Héron de Villefosse, A. Nouvelles découvertes faites à Carthage par le P. Delattre. (Bulletin de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, XIX, Janv.-Févr.)

Horsin-Déon, L. Histoire de l'art en France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XIVe siècle. 8⁰, 335 p. avec grav. Paris, Laurens. fr. 3. 50.

Hülsen. Unedirter Bericht über Auffindung eines Coemeteriums an der Via Appia um 1550. (Römische Quartalschrift f. christl. Alterthumskunde, V, 2.)

Jadart, H. L'album de Pierre Jacques, sculpteur rémois, dessiné à Rome de 1572 à 1577. Reims, Monce, 1891.

Jentsch, H. Die Thongefässe der Niederlausitzer Gräberfelder. Versuch einer zeitlichen Gruppirung. (Mittheil. d. Niederlausitzer Gesellschaft f. Anthropolog. u. Altertumskunde, II, 1.)

Koehl. Gräber der Bronzezeit bei Mettenheim. (Korrespondenzbl. d. Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, X, 5.)

Kohl, W. Das Römerkastell Biricianis. (Korrespondenzbl. des Gesammtver. d. deutschen Gesch.- u. Alterthumsvereine, XXXIX, 6.)

Kondakoff, N. Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. (Bibliothèque internationale de l'art.) Edition française originale, publiée par l'auteur sur la traduction de M. Trawinski et précédée d'une préface de M. A. Springer. Tome II. Accompagné de 13 gravures. 4⁰, 186 S. Paris, Librairie de l'art, 1891. fr. 25. —.

Langen, J. Der byzantinische Bilderstreit. (Allg. Ztg., 164 ffg.)

Lechat. H. Les sculptures en tuf de l'Acropole d'Athènes. (Revue archéologique, mai-juin.)

Lewis, B. The Roman antiquities of Augsburg and Ratisbon. (The archæological Journal, N⁰ 190.)

Löwy. Sopra un antichissima opera di scultura cretese. (Atti della R. Accademia dei Lincei, VII, 12.)

Marchi, A. de. Del tholos Omerico. Studio intorno alla Casa Omerica. 8⁰, 31 S. Milano, Cooperativa editrice Italiana, 1891. L. 2. —.

— Ricerche intorno alle 'Insulae' o case a pigione di Roma antica. Memoria presentata al Reale Instituto Lombardo di scienze e lettere nell' adunanza del 14 maggio 1891. Con una tavola. 4⁰, 63 S. Milano, Cooperativa editrice Italiana, 1891.

Mau, A. Miscellanea Pompeiana. (Mitth. d. k. deutsch. archäol. Inst., Röm. Abth., VI, 1.)

Mayer, M. Zu Myrons Perseus. (Mitth. des k. deutsch. archäol. Inst., XVI, 2.)

Mazel, H. Tendances religieuses de l'art contemporain. (L'Art, 653.)

Michaelis, A. Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks und anderer nordischer Künstler des 16. Jahrhunderts. I. Mit 9 Abbildungen im Text. (Jahrb. des k. deutschen archäol. Inst., VI, 3.)

Milchhöfer, A. Bronzefigur aus Klein-Fullen bei Meppen im Besitz des Alterthumsvereins zu Münster i. W. (Jahrbücher d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, H. 90.)

Miller, E. Alone through Syria. With an introduction by A. H. Sayce. Mit Abbildungen. 8⁰, 340 S. London, Trübner.

Neuwirth, J. Die Fälschung der Künstlernamen in den Handschriften des böhm. Museums in Prag. (Mittheil. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, 4.)

Nichols, F. M. A revised history of the column of Phocas in the Roman Forum. (Archaeologia S. 1, II, 1.)

Omont, H. Inventaire de la Collection Visconti, conservée à la Bibliothèque nationale. (Revue archéologique, XVII, mars-avril.) (= Handschriftlicher Nachlass E. Qu. Viscontis.)

Perrot, G. Rapport sur les fouilles de Troie. (Journal des savants, 1891, Juni.)

Pflugk-Harttung, J. Keltische Bauwerke. (Neue Heidelberger Jahrbücher, I, 2.)

Pottier, E. Les représentations allégoriques dans les peintures de vases grecs. (Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France. Deuxième volume. 1891, N⁰ 17—18.)

Reinach, S. Chroniques d'Orient. Documents sur les fouilles et découvertes dans l'orient hellénique de 1883 à 1890. 8⁰, XV, 786 S. Paris, Didot, 1891. fr. 12. —.

Reinach, T. Trois groupes en terre-cuite de la Troade. (Revue archéologique, mai-juin.)

Reymond. Le Niobide de Subiaco. (Gaz. d. b.-a., juin.)

Sauer, B. Das ἄγαλμα der Archermosbasis. (Mitth. d. k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XVI, 2.)

Schumacher, K. Barbarische und griechische Spiegel. (Zeitschr. f. Ethnologie, XXIII, 3.)

— Eine pränestinische Ciste im Museum zu Karlsruhe. Beiträge zur italischen Kultur- und Kunstgeschichte. gr.-4⁰, 84 S. mit Abbildungen u. 5 Taf. Heidelberg, A. Siebert. M. 8. —.

Senf, F. Das heidnische Kreuz und seine Verwandten zwischen Oder und Elbe. (Archiv f. Anthropologie, XX, 1 u. 2.)

Sittl, K. Die Patrizierzeit der griechischen Kunst. 24. Programm des v. Wagner'schen Kunst-Institutes der Universität Würzburg. Hoch-4⁰. V, 37 S. mit 3 Tafeln. Würzburg. Stahel in Komm. M. 2. —.

Springer, J. Ein zweites Skizzenbuch von Marten van Heemskerck. (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, 3.)

Ulmann, H. Kaiser Maximilian I. Auf urkundlicher Grundlage dargestellt. 2. Bd., 8⁰, X, 790 S. Stuttgart, Cotta's Nachf.

Φίλιος, Γλυπτά ἔργα ἐξ Ἐλευσῖνος. (*Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1890).

Voulot, R. Note sur un bronze antique du musée départemental des Vosges à Épinal. (Bulletin des musées, II, 16.)

Wackernagel, R. Mittheilungen aus den Baseler Archiven zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks. (Zeitschr. f. Geschichte des Oberrheins, VI, 2.)

Waille, V. De Caesareae monumentis quae supersunt uel de Caesarea ex titulis reliquiisque a tempore regis Jubae usque ad annum a Christo 372. Thesim proponebat facultati literarum Parisiensi V. W. Mit 5 Taf. 8⁰, 110 S. Alger, Fontana, 1891.

Wolters, P. Zur Athena Hygieia des Pyrros. (Mitth. d. k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XVI, 2.)

Zannandreis, D. Le vite dei pittori, scultori ed architetti veronesi, publicate da G. Biadego. 8⁰, 594 p. Verona. L. 12. —.

Zusammenstellung, vergleichende, der Ausdehnung einiger Akropolen, Burgen und zweier Berliner Anlagen. (Berl. philol. Wochenschr. 37.)

IIa. Nekrologe.

Berchère, Narcisse, Landschaftsmaler in Paris. (Kunstchronik, 1.)

Bosboom, Johannes, Architekturmaler im Haag. (Kunstchronik, 1.)

Deck, Theodor, Keramiker in Sèvres. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VI, 7.)

Dehaussy, Jean Baptiste Jules, französischer Maler. (Chron. des arts, 29.)

Ducaju, Joseph-Jacques, Bildhauer in Antwerpen. (Chron. des arts, 27.)

Guitton, Gaston, Bildhauer in Paris. (Chron. des arts, 26.)

Leleux, Adolphe, französischer Maler. (Chron. des arts, 27.)

Looschen, Hermann, Maler u. Malereivorsteher der königl. Porzellanmanufactur in Berlin. (Kunstchronik, 31.)

Morelli, Giovanni. (The Quarterly Rev., 345.)

Ouri, Alphonse, französischer Decorationsmaler. (Chron. des arts, 27.)

Pelouse, Léon, französischer Landschaftsmaler. (Chron. des arts, 27.)

Richard, Antonin, französischer Maler. (Chron. des arts, 27.)

Roemer, Bernhard, Bildhauer in Berlin. (Kunstchronik, 31.)

Rosa, Pietro, Archäolog in Rom. (Kunstchronik, 1.)

Schloth, Ferdinand, Bildhauer in Thal. (Chronique des arts, 29.)

Schmidt, Lucien, französischer Maler. (Chron. des arts, 27.)

Springer, Anton. (Seidlitz, W.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., III, 1. — Wiss. Beil. der Leipziger Ztg., 82.)

Tournois, Joseph, französischer Bildhauer. (Chron. des arts, 29.)

Vela, Vincenzo, Bildhauer in Ligornetto bei Bellinzona. (Kunstchronik, 1.)

Willenich, Maler in Paris. (Chron. des arts, 28.)

III. Architektur.

Adam, G. L'Arc de Triomphe de l'Étoile, monographie ill. 16⁰, 48 p. Paris, Delaplane. fr. —. 75.

Architectes, les, d'Avignon au XIVe siècle. Documents nouveaux publiés par M. E. Müntz. 8⁰, 11 p. Nogent-le Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Aufleger, O. Münchener Architektur d. XVIII. Jahrh. (In 3 Abtheilgn.) 1. Abth. 20 Lichtdr.-Tafeln. (Süddeutsche Architektur und Ornamentik im XVIII. Jahrh.) gr.-f⁰. München, L. Werner. M. 15. —.

Baldoria, N. La capella di San Prassede in Roma. (Archivio storico dell' arte, IV, 4.)

Barbaud, R. Notice sur le château de Bressuire en Poitou. Précédée d'une lettre-préface par Maurice du Seigneur. 8⁰, 20 p. avec plan et vue cavalière du château de Bressuire. Paris, Gastinger.

Beltrami, L. Andrea Orcagna sarebbe autore di un disegno per il pulpito nel duomo di Orvieto? 4⁰, 9 S.

Bezold, G. Die Entstehung und Ausbildung der gothischen Baukunst in Frankreich. Beiträge zur Denkmalkunde und zur Entwicklungsgeschichte des Stils. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen."] gr.-f⁰, 20 S. (mit Holzschn. u. 3 Taf.). Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 10. —.

Böttger, L. Die Kirche Wang bei Brückenberg im Riesengebirge, nebst Beiträgen zur Kenntniss d. altnorweg. Holzbaues. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen."] gr.-f⁰, 6 S. mit Holzschn. u. 2 Kpfrtaf. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 6. —.

Bouillet, A. Monographie de l'église de Saint Sulpice-de-Favières (Seine-et-Oise). 4⁰, 43 p. avec grav. Paris, impr. Mersch.

Castan, A. L'„Architecteur“ Hugues Sambin, créateur de l'école bourguignonne de menuiserie d'art au XVIe siècle, auteur de la façade du Palais de Justice de Besançon (notice biographique). 8⁰, 48 p. et 6 pl. Dijon, Lamarche.

Cattaneo, R. L'architecture en Italie du VIe au XIe siècle: Recherches historiques et critiques. Traduct. par M. Le Monnier. 329 p. Venise, Ferd. Ongania edit. L. 15. —.

Cauwenbergh, C. La corporation des Quatre-Couronnés ou les architectes anversois du moyen âge (1324—1542). 8⁰, 53 p. Anvers, van Merlen. fl. 2. —.

Combier, A. Le Palais de l'évêché à Laon. 8⁰, 31 p. Abbeville, impr. du „Cab. hist. de l'Artois et de la Picardie“.

Črnologar. Kirchliche Baudenkmale in Krain. (Mittheilgn. d. k. k. Central-Comm., XVII, 2.)

Curchod, F. Description hist. et art. des cathédrales de Lausanne et de Genève. gr.-8⁰, IV, 114 p. Lausanne, impr. Vizet-Genton.

Fabriczy, C. Lo Spedale di Santa Maria degl' Innocenti a Firenze. Documenti inediti sulla storia della sua Fabbrica. (Archivio storico dell' arte, IV, 4.)

Garbers, C. O. Die Magdalenen-Capelle der Moritzburg in Halle a. S. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen.“] gr. f⁰, 4 S. mit Holzschn. und 2 Kpfrtaf. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 6. —.

Gauthier, J. L'Eglise et les Inscriptions de l'abbaye de Corneaux. 8⁰, 23 p. et plans. Vesoul, impr. Suchaux.

Guiffrey, J. Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV. T. 3: Louvois et Colbert de Villacerf (1688—1695). 4⁰, à 2 col, XI, 351 p. Paris, Hachette & Co.

Guirand, L. Les fondations du pape Urbain V à Montpellier. Le Monastère Saint-Benoit et ses diverses transformations depuis son érection en cathédrale en 1536, étude archéolog., accomp. d'un plan du monastère au XVIe siècle. 8⁰, V, 274 p. et pl. Montpellier, impr. Martel aîné.

Gurlitt, C. Andreas Schlüter. Lex.-8⁰, VI, 242 S. m. Abbildgn. Berlin, E. Wasmuth. M. 8. —.

H. Les dessins de Bramante et de J. Androuet Du Cerceau du Soane Museum. (L'Art pour tous, 5.)

Hann, F. G. Die Kirche zu Gerlamoos und ihre Wandmalereien. (Carinthia, I, 4.)

Heteren, W. Kunstenaars en Kunstwerken in de Belgische Bendictijner-Kloosters van de 10e tot het midden der 13e eeuw. (Dietsche Warande, IV, 9.)

Ilg, A. Der Palazzo Geremia in Trient. (Mittheilungen d. k. k. Central-Comm., XVII, 2.)

Individualismus, der, im Städtebau. (Deutsche Bauztg., 49.)

Kohte, J. Karl Boetticher. (Jahresb. üb. die Fortschritte d. class. Alterthumswiss. XVIII, 8 u. 9.)

Lanave, H. Les terrasses du palais des roi à Angkor-Tôm. (L'Art, 652.)

Lepezel. Longuyon avant 1789. Le Château de Domey. 8⁰, 14 p. Nancy, impr. Crepin-Leblond.

Mating-Sammler, A. Zur Geschichte der Jacobikirche in Chemnitz. (Mitthlgn. des Ver. für Chemnitzer Geschichte, VII.)

Moschee, die, Sultan Selim's II. zu Adrianopel und ihre Stellung in der osmanischen Baukunst. (Deutsche Bauztg., 54.)

Muyden, T. La restauration de la cathédrale de Lausanne. (Gaz. de Lausanne, 67, 95—97.)

Nordhoff, J. B. Die westfälischen Domkirchen. (Jahrbücher d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, 90.)

Paoletti, P. Studio sulle decorazioni dell l'architettura nel Rinascimento. (Arte ital. decorativa e industr., 6.)

Pohlig, C. T. Das Goliathhaus in Regensburg und seine Umgebung. [Aus: „Zeitschr. f. bild. Kunst.“] gr.-4⁰, 12 S. mit 14 Abbildgn. Regensburg, H. Bauhof. M. —. 60.

Poulbrière, J. B. L'église Saint-Martin de Brive. 8⁰, 23 p. avec grav. et plan. Paris, May & Motteroz.

Reichensperger, A. Zur Charakterisirung des Baumeisters Friedrich Freiherrn v. Schmidt. [Zum Theil aus: „Zeitschr. f. christl. Kunst.“) gr.-8⁰, 22 S. Düsseldorf, L. Schwann. M. —. 80.

Ruskin, J. Lectures on Architecture and Painting, Delivered at Edinburgh in November, 1853. With Illustr. New ed. Cr. 8⁰, 256 p. G. Allen.

Schaefer, G. Der Dom zu Fünfkirchen und seine Wiederherstellung. (Zeitschr. f. bild. K.. N. F., III, 1.)

Schmitter, A. Baukunst und Sculptur bei den Serben. (Allgem. Ztg., Beil. N⁰ 185.)

Schulze, F. O. Die Bauthätigkeit der Stadt Rom und die Ausstellung des Bauwesens auf der Gewerbe-Ausstellung der Stadt 1890. Mit zahlr. Abbildgn. (Deutsche Bauztg., XXV, N⁰ 64. 65. 67.)

Ziegelbautechnik der griechischen Colonie Velia in Unteritalien. (Deutsche Bauztg., 48.)

IV. Sculptur.

Allen. Descriptive Catalogue of the Early Christian Sculptured Stones of the West Riding of Yorkshire. (The Journ. of the British Archæol. Associat., XLVII, 2.)

Beckh-Widmanstetter. Aeltere Grabdenkmale in der Steyermark. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., XVII, 2.)

Bode, W. Eine Marmorcopie Michelangelos nach dem antiken Cameo mit Apollo und Marsyas. (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml., 3.)

— Ein romanisches Kästchen in der Elfenbeinsammlung des Berliner Museums. (Zeitschr. f. christl. Kunst. IV, 3.)

Boselli, E. Di Matteo Civitali, conferenza. Lucca. 16⁰, 61 p. L. —. 50.

Burmeister, E. Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimino. Inaug.-Diss. Breslau, 8⁰, 31 S.

Courajod, L. La Sculpture française avant la renaissance classique, leçon d'ouverture du cours de l'histoire de la sculpture française professée à l'École du Louvre, le 11 déc. 1889. 8⁰, 32 p. avec grav. Paris, Champion.

Coyzevox et **Tuby.** Le Tombeau de Colbert. (Document communiqué par M. le vicomte de Grouchy.) 8⁰, 42 p. Nogent-le-Retrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. de la Revue de l'art français.)

Dehio. Marienstatue im Ostchor des Bamberger Domes. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., 3.)

Ginoux, C. Barthélemy Chardigny et Marc Roux, sculpteurs (1783—1790). (Revue de l'art franç. anc. et mod., 4.)

— Gabriel Levray et François Job, sculpteurs. (Revue de l'art franç. ancien et mod., 4.)

Grouchy. Restauration de Figures antiques pour le Cardinal de Mazarin. (1659.) (Revue de l'art franç. ancien et mod., 4.)

Gruyer, G. La sculpture à Ferrare. (Gaz. des B.-Arts, Sept.)

H. du G. La fontaine de Jacques d'Amboise à Clermont-Ferrand. (Revue de l'architect., 7. 8.)

Hager, G. Zur Geschichte der Wessobrunner Sculpturen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 5.)

Helbig, J. La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse. Bruges. 4⁰, V, 212 p. avec 27 pl. en phototypie. fr. 25. —.

Henke, W. Der Giovannino von Michelangelo im Museum zu Berlin. (Preuss. Jahrb., 1.)

L., C. Tilgner's Mozartdenkmal für Wien. (Kunstchronik, 1.)

Löwy, E. Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik. (Sammlung gemeinverst. wissenschaftl. Vorträge, hrsg. von R. Virchow und W. Wattenbach, N. F., Heft 126. gr.-8⁰. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei, A.-G., 36 S. M. —. 80.)

Lübke, W. Heinrich Weltring's Nymphengruppe. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 1.)

Masner, K. Das Darstellungsgebiet der modernen Grabsculptur. (Mittheil. d. Oesterr. Mus., N. F., VI, 9.)

Michel, E. Etude sur la sculpture tumulaire de l'Orléanais et du Gâtinais. 18⁰, 27 p. Orléans, Herluison.

Müller, E. Sur une Vierge d'argent donnée en 1515 à la cathédrale de Senlis par Philippe Pot, neveu de l'évêque Charles de Blanchefort. (Revue de l'art chrétien, Juli.)

N. B. Apollo e Marsia, bassorilievo in marmo attribuito a Michelangelo. (Archivio storico dell' arte, IV, 4.)

Schmarsow, A. Un capolavoro di scultura fiorentina del quattrocento a Venezia. (Archivio storico dell' arte, IV, 4,)

Semper, H. Ueber Monumentalbrunnen und Fontänen. (Zeitschr. des bayer. Kunstgewerbevereins, 1891, 5.)

Semrau, M. Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Plastik im XV. Jahrh. gr.-8⁰, VII, 232 S. mit 4 Lichtdr.-Taf. u. 14 Zinkätzungen. Breslau, Schles. Verlagsanstalt. M. 8. 50. (Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte. Hrsg. von A. Schmarsow, Bd. 2.)

Tomkowicz, S. Gothische Taufbecken aus der Umgegend von Sandez und Gorlice in Galizien. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., XVII, 2.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Badel, E. L'église Saint-Nicolas de Nancy; son histoire, ses objets d'art, ses peintures murales, avec une notice sur le peintre Lorrain Claude Charles. 4⁰. Nancy, Crepin-Leblond.

Beissel, S. Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des 10. u. 11. Jahrh. in kunsthistor. u. liturg. Hinsicht verglichen. Mit XXVI unveränderl. Lichtdr.-Taf. Hrsg. von G. Schrader und F. Koch. gr.-4⁰, VII, 71 S. Hildesheim, A. Lax. M. 12. —.

Beiträge zu einer Monographie des Malers Paul Troger. (St. Leopold-Blatt, 8.)

Boetticher, F. Malerwerke des 19. Jahrh. Beiträge zur Kunstgeschichte. 1. Bd. [1. Hälfte. Bogen 1—30.] Aagaard-Heideck. gr.-8⁰, VII, 480 S. Dresden, F. v. Boetticher. M. 10. —.

Bonnaffé, E. Documents inédits sur Rubens. I: Le Testament de Rubens. (Gaz. des B.-Arts, Sept.)

— Un dossier de documents inédits pour servir à la biographie de Meissonier. (Gaz. des B.-Arts, August.)

Cavalcaselle, G. B., e J. A. Crowe. Raffaello, la sua vita e le sue opere. Vol. III ed ultimo. Firenze. 8⁰, 460 p. con 14 tavole. Legato in tela L. 10. —.

D. Zur schweizerischen Glasmalerei. (N. Glarner Ztg., 85. 86.)

Delmati, G. Il ritratto del duca d'Urbino di Raffaello nella collezione dei conti Suardi, ora Marensi, di Bergamo, illustrato con note e documenti storici. Milano, tip. Bortolotti di G. Prato. 4⁰, 38 p. con tavola.

Documento, un, milanese p. pittore Ambr. de' Predi. (Boll. stor. d. Svizz. ital., 1—4.)

Durrieu, P. Une peinture historique de Jean Foucquet: Le roi Louis XI tenant un chapitre de l'ordre de Saint-Michel. (Gaz. archéol., 3. 4.)

Engelhard, R. Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens. A. Ueber niedersächsische Maler. B. Nachrichten über einige Altarwerke der Provinz Hannover. (Mit 3 Lichtdrucktafeln.) Progr. des Progymnas. u. Realprogymnas. zu Duderstadt. 4⁰, 41 S.

Entwickelung, die, der Landschaft in der Malerei. (Der Kunstwart, 18.)

Fensterrose, die grosse, der Herz Jesu-Kirche zu Graz. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 7.)

Fiedler, C. Hans v. Marée's auf der Münchener Jahresausstellung. (Allg. Ztg., Beil. Nr. 150.)

Firmenich-Richartz, E. Bartholomäus Bruyn u. seine Schule. Eine kunsthistor. Studie. Mit 7 Abbildgn. im Text u. 5 Lichtdr.-Taf. gr.-8⁰, VII, 147 S. Leipzig, E. A. Seemann. (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., XIV.)

Friedländer, M. Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Inaug.-Diss. 8⁰, III, 79 S. Leipzig.

— Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Mit 3 Abbildgn. VIII, 175 S. Leipzig, E. A. Seemann. gr.-8⁰. M. 5. —. (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., XIII.)

Frimmel, T. Quelques tableaux de maîtres rares. (Chronique des arts, 26.)

Frizzoni, G. Il Sodoma, Gaudenzio Ferrari, Andrea Solari, illustrati in tre opere in Milano recentemente ricuperate. (Archivio storico dell' arte, IV, 4.)

Geudens, E. Schilder-, Teeken-, Etskunst, enz. Het Testament van Simon de Vos (1676). (Dietsche Warande, IV, 4.)

Glasgemälde, die, aus der Landauer Kapelle in Nürnberg. (Bayerische Gewerbeztg., 18. u. 19.)

Goncourt, E. Outamaro. Le Peintre des maisons vertes. In-12⁰. Charpentier. fr. 3, 50.

Graus, J. D. Pfenning. (Kunstchronik, 32.)

Hann, G. Die Kirche zu Gerlamoos und ihre Wandmalereien. (Carinthia, 4.)

Heilbut, C. Knaus und Vautier. (Die Kunst für Alle, 2.)

Hofstede de Groot, C. Ein unbekannter Rembrandt in der Dresdener Galerie. (Kunstchr., 32.)

Horne, H. P. An Illustrated Catalogue of Engraved Portraits and Fancy Subjects Painted by Thos. Gainsborough and by George Romney. Roy-8⁰. Eyre and Spottiswoode.

Koopmann, W. Zur Rembrandt-Frage. (Die Gegenwart, 31. — Vgl. auch 26.)

Küchler, Fensterschenkungen des Standes Obwalden von 1546—1690. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, Juli.)

Lehrs, M. Ein Madonnenbild von Mair von Landshut. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 5.)

Malerei, alte und neue. (Christl. Kunstbl., 6.)

Mesnage, V. Les vitraux de l'église Saint-Saturnin de Tours, notice historique et explicative. In-8⁰. Tours, imp. Deslis.

Moes, E. W. Ein moderner Herostrat. Verweigert in der „Kunstchronik, Wochenschrift f. Kunst und Kunstgewerbe". Ein Beitrag zur heut. deutschen Kunstforschung. gr.-8⁰, 23 S. Amsterdam, Seyffardt in Komm. M. —. 50.

Molinier, E. Hypercritiques. (L'Art, 653.)

Müller, H. Aus Wilhelm Kaulbach's Werdezeit. (Allgem. Ztg., Beil. Nr. 210.)

— Cornelius und Kaulbach in Düsseldorf. (Deutsche Revue, Juli.)

Müntz, E. Guillaume de Marcillat et les peint. sur verre en Italie. (Revue des arts décor., 11. 12.)

Paul, R. Langer's Fresken i. d. städt. Handelsschule zu München. (Corresp.-Bl. f. d. Deutsch. Malerb., 21.)

Phillipps, C. Guercino. (The Portfolio, Aug.)

Pieper, J. Die ursprüngliche Decoration der alten Dorfkirche zu Brenken. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 3.)

Quarré-Reybourbon, L. Les miniatures et la reliure du cartulaire de Marchienne. 21 p., 2 pl. Paris, Plon.

Rios, R. Discursos leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 4⁰, 82 p. Madrid, Impr. de A. Ruíz. (Asunto: La pinturas de la Alhambra de Granada.) No se ha puesto à la venta.

Scheibler, L. Ein neues Bild des Meisters vom Tode Mariä. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 5.)

Schnütgen. Glasgemälde der Sammlung Vincent in Constanz. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 6.)

Seemann, E. Rembrandt, Lautner und Moes. (Kunstchronik, 31.)

Seidlitz, W. Raphaels Jugendwerke. Zugleich eine Antwort an Herrn Dr. W. Koopmann. gr.-8⁰, 36 S. mit Abbildgn. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. M. 1. 50.

Stückelberg, E. A. Wandmalereien in Landeron. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Swarte, V. Les tapisseries flamandes du Vatican et les Cartons de Raphaël, à propos des peintures de la collection Loukhmanoff, exposées au palais du Louvre. 4⁰, 8 p. Paris, impr. Dupont.

Van de Wiele, M. Antoine Wiertz. L'homme et l'œuvre. (L'Art, 655.)

Venturi, A. Amico Aspertini. (Archivio storico dell' arte, IV, 4.)

Wilpert. Unbekannte Malereien aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus. (Römische Quartalsschr. f. christl. Alterthumskunde, V, 2.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ademollo, A. Monete dell' evo Romano raccolte nella Provincia di Grosseto. (Arte e storia, 18 flg.)

Babelon, E. Les monnaies et la chronologie des Rois de Sidon sous la domination des Perses Achéménides. (Bulletin de corresp. hellénique, 3—4.)

Barthélemy, A. de. Note sur le monnayage du nord-ouest de la Gaule. (Bull. de l'Acad. des inscr. et belles-lettres, XIX, janv.-févr.)

Bernois, C. Les Armoiries de la ville de Lorris et la Restauration de son hôtel de ville. 8⁰, 12 p. Fontainebleau, impr. Bourges.

Blancard, L. La Première Légende grecque des monnaies byzantines, date de Justin II. 8⁰, 10 p. avec fig. Marseille, impr. Barlatier & Barthelet.

Blanchet, J. A. Manuels Roret. Nouveau Manuel de numismatique du moyen-âge et moderne. Ouvr. accomp. d'un atlas de 14 planches. T. Ier. 18⁰, XII, 536 p., 3 vol. avec atlas. Paris, Roret. fr. 15. —.

Burke, B. A Genealogical and Heraldic History of the Colonial Gentry. 2 vols. Vol. I. Roy-8⁰. Harrison.

Cagnat, R. Une monnaie nouvelle de Ptolémée, roi de Maurétanie. Rapport sur une communication de M. Demaeght. (Bull. archéol. du Comité des travaux hist. et scient., 1889.)

Dorigny. Aurélien et la guerre des monnayeurs. (Revue numismat., 2.)

Drouin. Les monnaies touraniennes. (Revue numismat., 2.)

Duhn, F. ed E. **Ferrero.** Le monete Galliche del medagliere dell' Ospizio del Gran San Bernardo descritte. 4⁰, 60 S. mit 2 Taf. Torino, Carlo Clausen edit. 1891.

Ferguson. The Heraldry of the Cumberland Statesmen. (The Archæolog. Journ., 189.)

Fiala, E. Das Münzwesen des Grafen Schlick. (Numismat. Zeitschr., Bd. 22.)

Friess, G. E. Die Wappen der Aebte von Garsten. Mit 3 Taf. (Jahrb. d. herald. Gesellsch. „Adler", N. F., Bd. 1.)

Gebert-Nürnberg, C. F. Die Gedenkmünzen mit dem Bilde oder Namen des Prinzregenten Luitpold von Bayern. Beschrieben u. gedruckt v. C. F. G. 4⁰, 20 S. mit 2 Abbildgn., Nürnberg (J. L. Schrag). M. 2. 25.

Grenser, A. Die Wappen der Aebte von Altenburg in Niederösterreich. Mit 7 Taf. (Jahrb. d. herald. Gesellsch. „Adler", N. F., Bd. 1.)

Heiss. Essai sur le monnayage des Suèves. (Revue numismat., 2.)

Jecklin, J. Beitrag zur Münzgeschichte der Abtei Disentis. (Revue suisse de numismatique, 1891, 1.)

Joppi, V. Medaglie friulane; note ed aggiunte. 8⁰, 12 p. Udine, tip. G. B. Dorelli.

Josef, P. Der Bonner Denarfund von 1890, vergraben um 1042. (Jahrbücher d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, 90.)

Julliot, G. Nouveaux fragments de sigillographie sénonaise. 8⁰, 38 p. Sens, impr. Duchemin.

Keller, A. Leitfaden der Heraldik. 12⁰, 69 S. u. Bl. m. farb. Illustr. Berlin, F. Stahn. M. 10. —.

Kindler v. Knobloch, J. u. J. Klemme. Der Reichs Canzelei Original Wappenbuch von 1540—1561. (Jahrb. d. herald. Gesellsch. „Adler", N. F., Bd. 1.)

Ladé, A. Un trésor de monnaies du moyen-âge. (Revue suisse de numismat., 1891, 1.)

Liénard. Note sur une trouvaille de monnaies faite dans les environs de Verdun. (Revue numismatique, 2.)

Longin, E. Les Armoiries de la ville de Vesoul. 8⁰, 28 p. Vesoul, impr. Suchaux.

Marchéville. Restitution d'un gros tournois à Jean IV, duc de Bretagne. (Revue numism., 2.)

Mayel et Thomassin. Les monnaies de Beaufremont. 8⁰, 12 p. avec fig. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Michon, E. Note sur une pierre gravée appartenant au musée du Louvre. (Bulletin des musées, II, 18.)

Mirbach, Frhr. E. v. Officielle Ausgabe der nach den Allerhöchsten Befehlen veränderten kaiserl. u. königl. Wappen, des Reichsadlers, der Kronen, Insignien, Standarten u. s. w. Das Wappen Ihrer Maj. der deutschen Kaiserin u. Königin v. Preussen Auguste Victoria, Prinzessin zu Schleswig-Holstein. Gezeichnet v.

R. u. G. Otto. Mit allerhöchster Genehmigung veröffentlicht. (Ausg. A.) Imp.-4⁰. (16 Bl. in Farbendr. u. 13 S. Text.) Görlitz 1890, C. A. Starke. M. 21. —. (Ausg. B.) M. 60. —. (Ausg. C, 9 Bl.) M. 16. —.

Prou. Monnaies barbares d'argent trouvées dans le cimetière mérovingien d'Herpes. (Revue numismat., 1891, 2.)

Quintard, L. Monnaie inédite de Thomas de Bourlémont frappée à Liverdun. 8⁰, 3 p. Nancy, Crépin-Leblond.

Reber, B. Fragments numismat. sur l'Argovie. (Revue suisse de numismat., 1.)

Revue suisse de numismatique, publiée par la société suisse de numismatique sous la direction de Paul Stroehlin. 1e année 1891. 4 livraisons. gr.-8⁰. (1. Lfg., 104 S. mit 9 Tafeln.) Genf (Stapelmohr). M. 15. —.

Sandmeyer-Millenet, J. Die numismatische Sammlung von Herrn Julius Meili (Brasilien u. Portugal). (Revue suisse de numismat., 1891, 1.)

Schalk, K. Der Ybbser Münzfund. (Numismatische Zeitschr., Bd. 22.)

Schlumberger. Trois sceaux francs de Terre-Saint. (Revue numismat., 1891, 2.)

Schratz, W. Muthmassliche Zutheilung der Regensburger Gemeinschaftsmünzen von Mitte des 11. bis Mitte des 13. Jahrh. (Numismat. Zeitschr., Bd. 22.)

Seyler, G. A. Hans Ingeram's Wappenbuch. Mit 6 Taf. (Der deutsche Herold, 4.)

Siegelabbildungen zum Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich. Herausg. von der Stiftung Schnyder v. Wartensee in Zürich, bearb. von P. Schweizer und H. Zeller-Werdmüller. In Lichtdr. hergestellt von J. Brunner in Winterthur. (In ca. 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 7 Taf. mit 16 S. Text. Zürich, S. Höhr. M. 6. —.

Stemmi di alcune famiglie patr. nel cantone Ticino. (Boll. stor. d. Svizz. ital., 1—4.)

Tauber. Goldmünze des Kaisers Ferdinand I. (Numismat. Zeitschr., Bd. 22.)

Vallentin. Pièces de fantaisie en plomb, analogues aux méreaux du chapitre de Saint-Apollinaire de Valence. (Revue belge de numismat.)

Wappen der Buchgewerbe. (Oesterr.-ungar. Buchhändler-Corresp., 21.)

Wappen von Gebäuden Basels. (Arch. hérald. suisse, mars-avril.)

Wertner, M. Die Grafen von St. Georgen und Bösing. Mit 2 Taf. (Jahrb. d. herald. Gesellsch. „Adler", N. F., Bd. 1.)

Zangemeister, K. Die Wappen, Helmzierden u. Standarten der grossen Heidelberger Liederhandschrift [Manesse-Codex] u. der Weingartner Handschrift in Stuttgart. Mit Einleitung. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (6 farb. Taf.) Görlitz, C. A. Starke. — Heidelberg, A. Siebert. M. 7. 50.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Béraldi. Exposition de la Lithographie. (Gaz. d. b.-a., juin.)

Bode, W. Berliner Malerradirer: Max Klinger, Mor. Geyger, Stauffer-Bern. [Aus: „Graph. Künste".] 2. verm. Aufl. f⁰. 16 S. m. 5 Taf. u. 11 Textabbildgn. Wien, Gesellsch. f. vervielfältig. Kunst. M. 9. —.

— Der „Junge Venetianer" von Antonella da Messina in der Berliner Galerie, gestochen von E. M. Geyger. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn., XII, 3.)

Boeheim, W. Ein Zeugenverhör über Erwein vom Steg und den Meister E. S. von 1466. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 4.)

Burton, E. C. ABC de la fotografía moderna, con instrucciones práticas acerca del procedimento seco de la gelatina, traducido del inglés por R. Aparici. 8⁰, 148 p. Madrid. Pes. 2 y 2. 25.

Delignières, E. Le Graveur Beauvarlet et l'école abbevilloise au XVIIIe siècle. 8⁰, 36 p. Abbeville, impr. du Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie.

Destrée, J. L'oeuvre lithographique de Odilon Redon. Catalogue descriptif. 4⁰, 84 p. av. frontisp. Bruxelles, E. Deman. fr. 12. —.

Döring, O. Neue reproductive Kunstwerke. (Die Gegenwart, 29.)

Gautier. D'Agoty, Edouard. Graveur en couleur. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 4.)

Heliochromie, L', revue artistique et littéraire de photochromie et reproductions d'art, paraissant tous les mois. N⁰ 1 (Avril 1891). 8⁰, à 2 col., 8 p. et 2 pl. Châteaudun, impr. Proudhomme. Paris, 13, rue Spontini. Abonnem.: un an 6 fr.; 6 mois 4 fr. Un numéro 50 cts.

Hochegger, R. Ueber die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher, mit besonderer Rücksicht auf das Liber regum seu historia Davidis. Eine bibliographisch-kunstgeschichtliche Studie etc. (Centralbl. für Bibliothekswesen, hrsg. v. O. Hartwig, Beiheft VII.) gr.-8⁰. Leipzig, Harassowitz. M. 3. 60.

Kopske, W. Die photographische Retouche in ihrem ganzen Umfange. 2. Theil. Die zur künstler. Retouche nöthigen Wissenschaften. gr.-8⁰, 170 S. mit Abbildgn. Berlin, R. Oppenheim. M. 3. —.

Lehrs, M. Italienische Copien nach deutschen Kupferstichen des 15. Jahrh. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, 3.)

Lübke, W. Farbige Kunstblätter. (Allg. Ztg., Beil. Nr. 162.)

Omont, H. L'imprimerie du Cabinet du Roi au château de Tuileries sous Louis XV. (1718 bis 1730). (Bull. de la soc. de l'hist. de Paris, 1891, 2.)

Original Drawings by Rembrandt. (The Athenaeum, 3328.)

Piranesi, J. B. Ausgewählte Werke. 2. Aufl. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-f⁰. (32 Lichtdruck-Taf.) Wien, A. Lehmann. M. 20. —.

Ramiro, E. L'Oeuvre lithographié de Félicien Rops. In 8⁰ avec 7 grav. Conquet. fr. 20. —.

Reinigen, über das, von Kupferstichen. (Corr.-Bl. f. d. D. Malerb., 19.)

Rueppreclit, C. Die Münchener Incunabeln. (Allgem. Ztg., Beil. 120.)

Seidlitz, W. Der Illustrator des Petrarca (Pseudo-Burgkmair). (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, 3.)

Stein, H. L'Atelier typographique de Wolfgang Hopyl à Paris (om het huwelijk Paul Bergmans, Louisa Claes). 4⁰, 31 p. Fontainebleau, impr. Bourges. (Nicht im Handel.)

Stephens, F. G. Thomas Rowlandson, the humorist. (The Portfolio, Juli.)

Valette, A. Manuel pratique du lithographe. 8⁰, IV, 359 p. et planches. Lyon, au bureau de l'Intermédiaire des imprimeurs; l'auteur. fr. 8. —.

Vogel, H. W. Handbuch der Photographie. 4., gänzlich umgearbeitete, verm. Aufl. 4 Thle. 4. Thl.: Photographische Kunstlehre oder die künstlerischen Grundsätze der Lichtbildnerei. Mit 3 Taf. u. 166 Abbildgn. im Text. gr.-8⁰, VII, 210 S. Berlin, R. Oppenheim. M. 6. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Allegri, C. Inferrate e Cancelli. (Arte ital. decorat. e industr., 4.)

Archinti, L. Scultura e arte industriale in Sicilia dal sec. XV al XVII. (Arte italiana decorativa e indust., 4.)

Barbier de Montault, X. La gallina della regina Teodolinda a Monza. (Archivio storico dell' arte, IV, 4.)

Baye, J. Les Bronzes émaillés de Mostchina, gouvernement de Kalouga (Russie). In-4⁰, avec 4 pl. en chromo. Nilsson. fr. 8. —.

Berling, K. Die Fayence- und Steingutfabrik Hubertusburg. Ein Beitrag zur Geschichte der sächs. Keramik. gr.-8⁰, IV, 30 S. mit 1 Abbild. u. 4 Taf. in Lichtdr. Dresden, Stengel & Markert. M. 3. —.

Bilderschatz für das Kunstgewerbe. Eine internationale Rundschau über die hervorragendsten Abbildungen aus den kunstgewerblichen Publikationen aller Länder. 1. Jahrg. 1891/92. 12 Hefte à 10 Taf. mit eingedr. Text. Fol. Stuttgart, J. Hoffmann. à M. 1. 20.

Bloche, A. La Vente des diamants de la couronne. Son histoire: Catalogue raisonné des joyaux. Précédé de la reproduction du catalogue officiel et orné de 35 dessins des principaux bijoux. 4⁰, 110 p. Paris, Quantin.

Böttcher, F. Der Einfluss Chinas auf die Entwickelung des Rococostiles. (Zeitschr. für Innendecor., 8.)

— Italienische Rahmen aus dem 15. u. 16. Jahrh. (Zeitschr. f. Innendecor., 7.)

Bouchot, H. De la reliure. Exemples à imiter ou à rejeter. L'Art du siècle. De l'habillement du livre; ses qualités et sa décoration. 18⁰, 94 p. et 15 pl. Paris, Rouveyre. fr. 7. 50.

Bucher. Renaissanceschmuck. (N. Fr. Presse, 9669.)

— B. Ruthenische Hauskunst. (Allgem. Ztg., Beil. 91.)

Campanini, N. Di un ignoto maestro di tarsia del secolo XV. (Archiv. storico dell'arte, IV, 4.)

Church, A. H. Symmetry in Japanese ornament. (The Portfolio, August.)

Codina, G. Farbige Flach-Ornamente hervorragender Meister Spaniens. Wandmalereien, Stoffmuster, Majolikamalereien etc. gr.-Fol. 28 Farbentaf. mit 3 Bl. Text in deutscher und 25 Bl. in span. Sprache. Berlin, Hessling u. Spielmeyer. In Mappe. M. 64. —.

Cosson. Arsenals and armouries in Southern Germany and Austria. (The Archæological Journal, 190.)

Demmin, A. Die Kriegswaffen in ihren geschichtlichen Entwickelungen von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Eine Encyclopädie der Waffenkunde. 3., gänzl. umgearb. und sehr bed. verm. Aufl. Mit über 4500 Abbild. von Waffen u. Ausrüstungen, sowie über 650 Marken von Waffenschmieden. 1891. 8⁰, IV, 1110 S. Gera-Untermhaus, Köhler.

Dimic, J. Das keramische Hausgewerbe der Bosnier. (Das Kunstgewerbe, 16.)

Dinez, G. Ungarische Majoliken. (In magyar. Sprache.) (Müvészi ipar, I. II.)

Doumert, A. La Dentelle: origine, histoire fabrication, lieux de Production en France et à l'étranger. 8⁰, 143 p. avec gravures. Paris, Lecène, Oudin & Co.

— Nos parures. Le Jais et les Perles fausses. 18⁰, 63 p. avec grav. Paris, Lecène, Oudin & Co.

Einbände, alte, und Stempelbücher aus der Versteigerung Rosenthal. (Monatsschr. f. Buchbinder u. verw. Gewerbe, 6.)

Einband, französischer, aus der 1. Hälfte des 17. Jahrh. (Monatsschr. f. Buchbinder u. verw. Gewerbe, 6.)

Essenwein, A. Ein rheinischer Stollenschrank des 16. Jahrhundert. (Mittheil. aus dem germ. Nationalmus., 1891, Bog. 6 u. 7.)

— Ein Stuhl des 12. Jahrh. (Mittheil. aus dem germ. Nationalmus., 1891, Bog. 6 u. 7.)

Fächer, alte und neue, aus der Wettbewerbung und Ausstellung zu Karlsruhe 1891. Hrsg. vom bad. Kunstgewerbe-Verein. (In ca. 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (6 Taf. in Heliograv. u. Lichtdr.) Wien, Gerlach & Schenk. M. 6. —.

Fahnen, Banner und Vereinszeichen. (Mittheil. des Mähr. Gewerbemus. in Brünn, 6.)

Falke, J. Bronze und Eisen. (Zeitschr. f. Innendecor., 8.)

— Eine vornehme Hauseinrichtung von ehedem. (Zeitschr. f. Innendec., 7.)

Feldegg, F. Grundriss der kunstgewerblichen Formenlehre. Mit 122 in den Text gedruckten Abbildgn. 2. Aufl. (Stereotypierter Abdruck.) 1891. 8⁰, IV, 206 S. Wien, Pichler.

Ferenczy, N. Merkwürdige Fächer. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innendec., 6.)

Folnesics, J. Le Brun und das französische Kunstgewerbe. (Mittheilgn. des k. k. österr. Mus., N. F., VI, 8.)

Forrer, R. Panzerschuppen von La-Tène. (Antiqua, 5.)

Funghini, V. Osservazioni e rilievi sulle antiche fabbriche di maiolica di Cafaggiolo del Mugello in Toscana e su quelle di Faenza: riposta al prof. Fed. Argnani. 8⁰, 22 p. Arezzo, stab. tip. Bellotti.

G. M. Una sedia del secolo XVI. (Arte ital. decorat. e industr., 4.)

Garneri, A. Vademecum dell' artista d'ornamenti, ad uso ingegneri, architetti, pittori, scultori, incisori, ecc. 835 motivi per le arti decorative in colore, stoffe, metalli, legno, ecc. Pubblicazione in italiano, francese, tedesco, inglese e spagnuolo. 16⁰, 39 p. con 36 tavole. Torino. L. 4.

Germain, L. Crédence et Piscine du XIe siècle en l'église Notre-Dame, à Saint-Dié (Vosges). 8⁰, 8 p. et phototypie. Nancy, Sidot frères.

Gerspach. Le meuble en tapisserie de Napoléon Ier. (Gaz. des B.-Arts, août.)

Geschichte, zur, der Porzellan-Manufactur Sèvres. (Mittheil d. mähr. Gewerbemus. in Brünn, 6.)

Geschichte, zur, des österreichischen Glases. (Blätter f. Kunstgew., 7.)

Gnoli, D. La casa dell' orefice Giampietro Crivelli in Roma. (Archiv. storico dell' arte, IV, 4.)

— Testamento ed altri atti relativi all' orefice Giampietro Crivelli. (Archivio storico dell' arte, IV, 4.)

Götze, A. Die Gefässformen und Ornamente der neolithischen schnurverzierten Keramik im Flussgebiete der Saale. gr.-8⁰, 72 S. mit 2 Taf. Jena, H. Pohle. M. 1. 60.

Grienberger. Bosnische Holzthüren. (Kunstgewerbebl., Juni.)

Guiffrey, J. Antoine Clericy, ouvrier en terre sigellée (1612—1658). 8⁰, 12 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

— Mémoire présenté par la Communauté des orfèvres de Paris contre les abus des Galeries du Louvre (1750). (Revue de l'art français anc. et moderne, 1891, 5.)

Haud, R. Ueber Portale. (Wiener Möbelhalle, 13.)

Heeremann, C. Frhr. v. Mittheilungen über Antependien. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 3.)

Hendley, T. H. Metal Work. (The Journ. of Indian Art, 35.)

Hermeling, G. Zwei silber-vergoldete gothische Monstranzen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 5.)

Heuser, G. Zeitweiliger Festschmuck und bleibende Einrichtungen dafür. Erinnerungen an die Kaisertage in Düsseldorf und Köln. (Deutsche Bau-Ztg., 53.)

Heyden, A. Das Turnier. (Westermann's Monatshefte, August.)

Hoernes, M. Die Genesis der alteuropäischen Bronzecultur. (Der Globus, N⁰ 21 u. 22.)

Janitschek, H. Der Fächer. (Die Nation, 45. — Bayerische Gewerbeztg., 19.)

Innendecoration, ältere, Berlins. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerb., 23.)

Kreutzberger. Théodore Deck, céramiste. (Gaz. des b.-a., Juli.)

Kršnjavi, J. Ueber den Ursprung der südslavischen Ornamentmotive. (Mittheil. d. österr. Mus., N. F., VI, 9.)

L. Cl. Kunstgewerbliches aus romanischer Zeit. (Beibl. z. Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver., 6.)

Leland, C. G. Wood Carving. Revised by John J. Holzapffel. 2nd ed. 4⁰, 162 p. Whittaker.

Lessing, J. Der Croyteppich der Universität Greifswald. (Deutsche Rundschau, Juli.)

Majláth, B. Die Maschen-Panzer des Nationalmuseums. (Ungarische Revue, 7.)

Maindron, M. Coup d'oeil sommaire sur les armes orientales. (L'art pour tous, juillet.)

Manohar. The Industries of Ancient India. (The Nineteenth Century, July.)

Mansfeld, J. Der Grossvaterstuhl und die dilettantische Schnitzerei auf dem Lande. (Der Sammler, XIII, 4.)

Marmorek, O. Ein Künstler Handwerker (Emil Gallé). (Der Colorist, 117.)

Marsaux, L. Tapisseries de l'église de Vernon (Cure). (Revue de l'art chrétien, Juli.)

Molinier, E. Le sceptre de Charles V, roi de France. (Gaz. archéol., 3. 4.)

Molmenti, P. G. I mobili nei quadri del Carpaccio. (Arte ital. decorativa e industriale, 6.)

Monticolo, G. L'Arte dei Fioleri a Venezia nel sec. XIII e nel principio del XIV e i suoi più antichi Statuti. (Nuovo Arch. Veneto anno 1. Tomo 1. Parte 1.)

Mottet, S. Mosaïculture: histoire et considérations générales, choix de couleurs, tracé, plantation, entretien, description, emploi, rusticité et multiplication des especes employées à cet usage etc., ill. de 35 grav. et suivie d'un grand choix des dessins de mosaïque avec légende explicative. Avec 81 fig. dans le texte. 12⁰, IX — 98 p. Paris, Doin. fr. 1. 50.

Neuwirth, J. Die böhmische Goldschmiedekunst im 14. Jahrhundert. (Mittheil. d. nordböhm. Gewerbemus., 2.)

Ojetti, R. Due soffiti a Viterbo. (Arte ital. decorat. e industr., 4. 5.)

Oreffice, P. Di un dossale del secolo XVI. (Arte ital. decorat. e industr., 6.)

Paukert, F. Die Zimmergothik in Deutsch-Tirol. III. Nordtirol und einiges Nachträgliche aus Südtirol. 32 Taf. m. Erläutergn. gr.-f⁰, 4 S. Text. Leipzig, E. A. Seemann. M. 12. —.

Plauchut. La rivalité des industries d'art en Europe. (Revue des Deux Mondes, juin.)

Priklónski, V. Bronzenes Wildschaf aus einem minusinsker Kurgane. M. Abb. (Globus, 23.)

Puschi, A. Un Rhyton in argento nel Museo Civico di Trieste. (Arte ital. decor. e industrie, 5.)

Richard. Histoire de l'insigne relique de la vraie croix de Bourbon-l'Archambault. 16⁰, XVI, 220 p. et pl. Bourbon, l'auteur. Les principaux libraires du départ. fr. 1. —.

Riegl, A. Spätantike Stickereien. (Kunstgewerbebl., N. F., II, 10.)

Roeder, E. Zur Geschichte der sächsischen Keramik. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipz. Ztg., 78—80.)

Rosenberg, M. 17 Blatt aus dem grossherzogl. sächsischen Silberschatz im Schlosse zu Weimar. gr.-f⁰. 17 Photogr. m. 3 Bl. Text u. 16 Bl. Erläuterungen. Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchhandlung. M. 240. —.

— Nussbecher des 16. Jahrh. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 5.)

Schricker. Strassburger Fayence u. Porzellan u. die Familie Hannong. (Kunstgewerbebl., Juni.)

Seidel, P. Die Herstellung von Wandteppichen in Berlin. (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, 3.)

Stammler, J. Die St. Vincenz-Teppiche des Berner Münsters. (Arch. d. hist Ver. Bern, XIII, 1.)

Tardif, G. Notice sur les tapisseries de Maringues (Puy-de-Dôme). 16⁰, 7 p. Clermont-Ferrand, impr. Standachar.

Teppiche, orientalische. (Blätter für Kunstgewerbe, 6.)

Tierny, P. Les Joyaux d'Anne de Lorraine, duchesse de Croy et d'Arschot (1548). 8⁰, 8 p. Abbeville, impr. du Cabinet hist. de l'Artois et de la Picardie.

Trollope, A. An inventory of the church plate of Leicestershire, with some account of the donors. Leicester, Clarke & Hodgson, 1890.

Urbani de Gheltof, G. M. Oreficeria italiana e tedesca. (Arte ital. decorat. e. industr., 5.)

Vachon, M. L'art et les artistes français en Russie au XVIIIe siècle. (Revue des arts décor., 10. 11.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Barellini, F. Le arti belle in Roma e l'editto Pacca, richiamato a vita dal nostro Governo; con un' appendice contenente il testo originale dell' editto del cardinale Pacca sugli scavi e sulla conservazione dei monumenti. 4⁰, 111 p. Roma. L. 1. —.

Buhot de Kersers, A. Histoire et statistique monumentale du départem. du Cher. Fasc. XX. Canton de Linières. In-4⁰ avec pl. Bourges, Tardy Pigelet.

Clemen, P. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage d. Provinzialverbandes der Rheinprovinz herausgegeben. 1. Band, 1. Heft. 4⁰. Düsseldorf, L. Schwann. M. 3. 50.

Inhalt: Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen. XIV, 137 S. mit 4 Taf. u. 59 Textabbildungen.

— — — 1. Bd. 2. Heft. M. 3. —. Inhalt: Die Kunstdenkmäler d. Kreises Geldern. II, 113 S. mit 6 Taf. u. 39 Textabbildungen.

Engel, A. Note sur quelques collections Espagnoles. (Rev. archéolog., XVII, mars—avril.)

Frizzoni, G. Mouvement des Musées en Italie. (Chron. des arts, 30.)

Gauthier, J. Répertoire archéologique du canton de Vercel (Doubs). 8⁰, 15 p. Besançon, impr. Jacquin.

Hymans. Correspondance de Belgique. (Gaz. des B.-Arts, juill.)

Inventaire des monuments du Pas-de-Calais intéressant l'archéologie ou l'art. Mobilier des églises rurales. (Statistique monumentale du département du Pas-de-Calais.) 4⁰, VIII, 33 p. Arras, impr. Laroche.

Lasteyrie, R. et S. **Reinach.** Album archéologique des Musées de province. Fasc. I, II et III, in-4⁰. avec pl. Paris, Leroux.

Montault, X. Barbier de. Revue des Inventaires. Paraissant tous les deux mois par fascicule de 8 pages, in-4⁰. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix de l'abonnement: fr. 5. —, par an.

Mouvements des musées. (Bullet. des musées, II, 16, S. 129—153, 17, S. 161—181, 18. S. 193 bis 213.)

Tscharner, B. Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe in der Schweiz im Jahre 1890. Uebersichtliche Darstellung. 8⁰, 99 S. mit 1 Lichtdruck. Bern, Schmid, Francke & Co. in Comm. M. 1. 60.

Wie sollen wir ausstellen? (Das Kunstgewerbe, 19.)

A a c h e n.

— **Rhoen,** C. Die ältere Topographie der Stadt Aachen. gr. 8⁰, II, 140 S. mit 1 Plan. Aachen, Cremer. M. 2. —.

A v i g n o n.

— Exposition, L', industrielle d'Avignon, organe des expositions industrielles, des beaux-arts et arts décoratifs, ne formera qu'un seul journal avec „le Concours régional d'Avignon". N⁰ 1. 5 avril 1891. f⁰ à 4 col., 4 p. Avignon, impr. Millo & Co. Abonn. trimestr.: fr. 4. —; un numéro 10 cts.

B a m b e r g.

— **Br(endicke).** Die Kunstsammlung Buchner in Bamberg. (Der Sammler, XIII, 4.)

B e r l i n.

— Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland. I. Berlin 1890. 1. Sammlung der Griechisch-Römischen Sculpturen u. Abgüsse. Von O. P u c h s t e i n. 2. Antiquarium. Von A. F u r t w ä n g l e r. (Archäol. Anzeiger, 3.)

— **Gurlitt,** C. Die Kunst unserer Zeit auf der internationalen Kunst-Ausstellung zu Berlin 1891. Text von C. G. 1. Lfg. f⁰, 24 S. mit Text-Abbildungen u. Taf. in Typograv. München, F. Hanfstängl Kunstverl., A.-G. M. 2. —.

— Kunstausstellung, internationale, in Berlin. (Der Kunstwart, 18.)

— **Lier.** Die Malerei auf der internationalen Ausstellung in Berlin. (Unsere Zeit, 7.)

— **O. M.** Internationale Kunst-Ausstellung zu Berlin. (Kunstchronik, 32.)

— Porzellan-Manufactur, die königl., Berlin auf d. internationalen Kunstausstellung. (Sprechsaal, 31.)

— **Pudor,** H. Die graue Internationale! Randbemerkungen zu den Werken der internationalen Kunst-Ausstellung zu Berlin im Jahre 1891. gr. 8⁰, 24 S. Dresden-N., O. Damm. M. —. 50.

B e r l i n.

— Sculptures from Sendjirli in the Berlin Museum. (The Builder. 2527.)

— Spaziergang durch die internationale Kunst-Ausstellung mit Situationsplan. Zugleich eine Ergänzung zu „In Berlin zu Hause". Ein Führer für Einheimische u. Fremde mit 3 Karten und 11 Theaterplänen. 16⁰, 31 S. Berlin, P. Hennig. M. —. 30.

— **Springer,** J. Vier neue Entwürfe z. Kaiser-Wilhelmdenkmal. (Die Kunst f. Alle, 1.)

— Weltausstellung in Berlin. (Sprechsaal, 27.)

B i n g e n.

— Christusgemälde-Ausstellung, eine, in Bingen. (Der Kunstwart, 22.)

B o r d e a u x.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposées dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux (terrasse du jardin public) le 10 mars 1891. 39e expos. 12⁰, 88 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou. fr. —. 50.

B r ü s s e l.

— **Gilliodts van Severen,** L. Bruges ancienne et moderne. Notice historique et topograph. sur cette ville à l'usage des archéologues et des touristes. 8⁰, 51 p. avec 4 plans en chromo. Bruxelles. fl. 5. —.

B u d a p e s t.

— **Radisics,** E. Ueber die Fächerausstellung in Budapest. (Müvészi ipar, I, II.)

C h a r t r e s.

— **Mély,** F. Le Trésor de la cathédrale de Chartres. 16⁰, 30 p. Chartres, impr. Garnier. fr. —. 50.

C o b l e n z.

— Verzeichniss der Ausstellung von kunstgewerblichen Alterthümern, Kunstgegenständen und Gemälden in Coblenz 1891. Hrsg. von dem Ausschuss. 8⁰, 136 S. Coblenz, F. Hölscher. M. —. 80.

D r e s d e n.

— Ausstellung, die, im Kunstgewerbemuseum zu Dresden. (Zeitschr. d. Vereins d. Zeichenlehrer, 12.)

— **P. S.** Die keramische Ausstellung zu Dresden. (Das Kunstgewerbe, 18.)

— Porzellansammlung, die königliche, in Dresden. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus. in Brünn, 7.)

— Verzeichniss der in der Formerei der königl. Sculpturensammlung zu Dresden verkäuflichen Gipsabgüsse. (Archäolog. Anzeiger, 4.)

E d i n b u r g h.

— Ausstellung, heraldische, in Edinburgh. (Der deutsche Herold, 4.)

— **Gray.** The Edinburgh Heraldic Exhibitione (The Academy, 1002.)

— **Gurlitt,** C. Die Kunstausstellung der schottischen Akademie zu Edinburgh. (Allgem. Ztg., 153 ffg.)

— Heraldic Exhibition, the, at Edinburgh. (The Athenæum, 3324.)

F l o r e n z.

— Catalogo del museo di S. Maria del Fiore. 8⁰, 35 p. Firenze, tip. di G. Carnesecchi e figli. fr. —. 50.

— Dombau-Museum, das neue, in Florenz. (Allgem. Ztg., Beil. 139.)

— **Marchionni,** E. Guida per il visitatore dell RR. Cappelle Medicee e R. Opificio delle pietre dure in Firenze, preceduta da un breve cenno

storico-descrittivo della insigne basilica di San Lorenzo. 16⁰, 130 p. Firenze. L. 1. —.

Florenz.

— **Melani**, A. Die Sammlung Carrand im Museo nazionale zu Florenz. (Zeitschr. des bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, 5. 6.)

— **O. B.** Das neue Dombau-Museum in Florenz. (Allgem. Ztg., Beil. 168.)

Fontevrault.

— **Bosseboeuf**, L. A. Histoire et archéologie: Fontevrault, son histoire et ses monuments. In-8⁰. Tours, Bousrez.

Hamburg.

— **L.**, C. Aus der Galerie Weber in Hamburg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 1.)

— **Melchior**, C. Das Gewerbeschulmuseum in Hamburg. gr. 8⁰, 40 S. Hamburg, Boysen & Maasch. M. 1. —.

Karlsruhe.

— Fächer-Ausstellung, die, in Karlsruhe. (Allg. Ztg., 176.)

— Katalog der deutschen Fächer-Ausstellung in Karlsruhe. Katalog alter und neuer Fächer, Fächertheile und Fächermaterial, Nippsachen, Geräthe des Frauentisches u. sonstiger Alterthümer. Verf. von K. Koelitz. 8⁰, 200 S. Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchh. M. 1. —.

Konstanz.

— Katalog der reichhaltigen Kunst-Sammlung der Herren C. u. P. N. Vincent in Konstanz a. Bodensee. Glasgemälde; Porzellane, Fayencen, Majoliken; Arbeiten in Metall. Elfenbein, Wachs, Holz etc.; Möbel, Einrichtungsgegenstände, Geweihe, Münzen und Medaillen, Bücher etc. gr. 4⁰, XXIII, 133 S. mit 28 Taf. in Lichtdruck u. 2 in Farbendruck. Köln, J. M. Heberle. M. 5. —.

— **Vetter**, F. Die Vincent'sche Gemäldesammlung in Konstanz und das Schweizervolk. (Schweiz. Rundschau, 4.)

Lausanne.

— **Muyden**, T. La restauration de la cathédrale de Lausanne. (Gaz. de Lausanne, 67.)

Leipzig.

— **Lübke**, W. Die Leipziger Kunstakademie. (Allg. Ztg., Beil. 161.)

London.

— Ausstellung, die deutsche, in London. (Allg. Ztg., 142. — Das Kunstgewerbe, 19.)

— Erwerbungen des British Museum im Jahre 1890. (Archäol. Anzeiger, 3.)

— **Leroi**, **P.** La saison des ventes publiques à Londres et à Paris. (L'Art, 655.)

— **Wedmore.** The Pictures at the German Exhibition. (The Academy, 998.)

Loreto.

— **Beissel**, S. Das heilige Haus zu Loreto. Hrsg. vom Comité z. Restauration d. deutschen Capelle in der Laurentan. Basilika. 12⁰, 36 S. mit Abbildungen. Freiburg i. Br., Herder. M. —. 20.

Mailand.

— **Vismara**, F. I nostri artisti all' Esposizione di Brera del 1891. 16⁰, 58 p. Milano. L. 1. —.

Moskau.

— Catalogue général officiel de l'Exposition française à Moscou (1891). Texte français-russe. 8⁰, à 2 col., 203 p. Paris, impr. P. Dupont. 1 rouble.

— Exposition, L', de Moscou de 1891, journ. hebdomadaire. Nº 1, 3 mai 1891. 4⁰, à 3 col. 8 p. avec grav. et supplém. Sceaux, impr. Charaire et fils. Paris. Abonn. annuel: Paris et départ. fr. 6. —., un numéro 50 cts.

— **Vachon**, **M.** A propos de l'Exposition de Moscou. (Rev. des arts décor., 11. 12.)

München.

— Geschenke-Ausstellung, die, in der königl. Residenz in München. (Zeitschr. des bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, 7. 8.)

— **Gurlitt**, C. Neue Kunst. Gedanken von der Münchener Kunstausstellung. (Die Gegenwart, 35.)

— Jahres-Ausstellung, die dritte Münchener. (Der Kunstwart, 20.)

— Katalog, illustrirter, der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königl. Glaspalaste. 1891. Ausg. am 1. Juli. gr. 8⁰ (IV, 149 u. Abbildgn. 96 S.) München, Verlagsanst. f. Kunst u. Wiss. M. 2. 60.

— Katalog, officieller, der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königl. Glaspalaste. 1891. Provisorische Ausgabe vom 1. Juli 1891. 12⁰, VIII, 151 S. München, Verlagsanst. f. Kunst u. Wissensch. M. 1. 30.

— **Pecht**, F. Die dritte Münchener Jahresausstellung. (Allgem. Ztg., 176 ffg.)

— **Seidlitz**, W. Die Münchener Kunstausstellung. (Preuss. Jahrb., 3.)

Nürnberg.

— Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Kunstdrechslerarbeiten des 16.—18. Jahrhunderts aus Elfenbein und Holz. (Anzeig. d. German. Nationalmus., 3.)

— Katalog, illustrirter, der Kunstausstellung von Werken Nürnberger Künstler der neueren Zeit, veranstaltet v. d. Gesellschaft Künstlerklause vom 1. Juni bis 1. October 1891 im Ausstellungsgebäude des bayer. Gewerbemuseums am Marienthorgarten Nürnberg. gr. 8⁰, X, 88 S. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 1. 35.

— Kunstausstellung in Nürnberg. (Kunstchronik, 1.)

— **Rée**, P. J. Eine Nürnberger Ausstellung. (Allgem. Ztg., Beil. 176.)

— **Schüssler**, M. Illustrirter Führer durch Nürnberg. Mit neuestem (farbig.) Stadtplan und 46 Illustr. 8⁰, 80 S. Nürnberg, J. Ph. Raw. M. 1. —.

Orvieto.

— Centenario (VI) del Duomo di Orvieto. (Numero unico.) 4⁰, fig. 8 p. Roma. L. —. 25.

Oxford.

— **Brodrick.** The ancient Buildings and Statues of Merton College. (The Journ. of Brit. Arch. Assoc., XLVII, 1.)

Padua.

— **Brentari**, O. Guida di Padova. 16⁰, figurato 171 p. con tavola. L. 2. —.

Paris.

— Catalogue de la Société nationale des beaux-arts, exposition de 1891, des ouvr. de peinture, sculpture, dessins, gravure et objets d'art exposés au Champ de Mars le 15 mai 1891. 16⁰, 237 p. avec plan. Evreux, Hérissey.

— Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ de Mars le 15 mai 1891. 8⁰, XXX, 272 p. Paris, Lemercier et Co., Nilsson.

— Collection J. Gréau. (Chron. des arts, 27.)

— **Delaborde**, le comte H. L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France. Petit in-8⁰. Plon. fr. 6. —.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1891. 18⁰, CCXIII, 343 p. Paris, P. Dupont. fr. 1. —.

— Exposition de la plante. (Revue des arts décor., 11. 12.)

Paris.
— Exposition de reliure. (L'Art pour tous, juill.)
— Exposition universelle internationale de 1889, à Paris. Rapport du jury international publié sous la direction de M. A. Picard. Deuxième partie: Matérial et Procédés des arts libéraux (classes 9 à 16). 8⁰, 791 p. Paris, impr. nationale.
— Jahresausstellungen, von den Pariser. (Der Kunstwart, 19.)
— **Lafenestre.** Les Salon de 1891. (Revue des Deux Mondes, juin.)
— **Mortet, V.** Étude historique et archéologique sur la Cathédrale et le Palais épiscopal de Paris du VIe au VIIe siècle. In-8⁰. Paris, Picard.
— **Petitgrand,** V. L'architecture au Salon de 1891. (L'Art, 652.)
— **Phillips,** C. The salons of the Champs Elisées and the Champ de Mars. (Art Journ., Aug.)
— **Robinson.** The Paris Salons of 1891. (The Fortnightly Rev., Juni.)
— **Rod.** Les Salons de 1891 au Champ-de-Mars et aux Champs-Élysées. (Gazette des B.-Arts, juin.)
— Salon, the, of the Champ de Mars. (The Athenæum, 3320.)
— **Verlaine,** V. E. La Décoration et l'Art industriel à l'Exposit. de 1889. 8⁰, 8 p. avec grav. Le Mans, impr. Monnoyer.
— **Vidal,** L. Exposition univers. intern. de 1889, à Paris. Rapport du jury international. Classe 12. Épreuves et appareils de photographie. 8⁰, 86 p. Paris, impr. nationale.

Pau.
— Catalogue officiel de l'Exposition industrielle internationale de Pau en 1891. 8⁰, 67 p. Pau, Aréas. fr. —. 50.

Philippeville.
— **Bertrand,** L. Catalogue du musée de Philippeville et des antiquités existant au théâtre romain. 16⁰, 85 p. Philippeville, impr. Feuille.

Prag.
— **Falke,** J. Die Landesausstellung in Prag. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VI, 8.)
— — Die Prager Ausstellung. (Wiener Ztg., 146 ffg.)
— Haupt-Katalog der allgemeinen Landes-Ausstellung 1891 in Prag zur Jubiläumsfeier der ersten Gewerbe-Ausstellung unter dem Protectorate Sr. Maj. Kaiser Franz Josephs I. Hrsg. vom Actions-Comité. Red. von J. Fořt. 8⁰, VII, CCXX, 353 S. mit 1 Plan. Prag, Rivnač. M. 1. 40.
— **Hoffmann,** E. Die Ausstellung in Prag. (Wochenschr. des n.-österr. Gewerbe-Ver., 25.)
— **P. F.** Die astronomische Kunstuhr auf dem Altstädter Rathhause in Prag. 24 S. mit 1 Abbildung. Prag, Brandis. M. —. 10.
— **Tomek,** W. W. u. J. **Mocker.** Das Agneskloster in Prag. Geschichtlich und artistisch dargestellt. Hrsg. von der k. k. Centr.-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale. gr. 4⁰, 18 S. mit 11 photogr. Tafeln. Wien, Kubasta & Voigt. M. 4. —.

Pressburg.
— Sammlung Dankó in Pressburg. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VI, 9.)

Rom.
— **Hülsen,** C. Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom 1889—1890. (Mitth. d. k. d. archäol. Instit., Röm. Abth., VI, 1.)

Rom.
— **Michaelis,** A. Storia della Collezione Capitolina di antichità fino all' inaugurazione del Museo (1734). (Mittheil. d. k. deut. archäol. Instit., Röm. Abth., VI, 1.)
— **Pigorini,** L. Il museo nazionale preistorico ed etnografico di Roma. (Nuova Antologia, Fasc. 16.)
— **Schulze,** F. O. Korrespondenz. (Kunstchronik, 32.)
— **Venturi,** A. Le gallerie di Roma. (Nuova Antologia, 15.)

St. Germain-en-Laye.
— **Reinach,** S. Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales de Saint Germain-en-Laye. Deuxième édition. 8⁰. Paris, Imprimeries réunies 1891.

St. Petersburg.
— Kunstausstellungen, zwei, in St. Petersburg. (Allgem. Ztg., 135.)

Senlis.
— **Müller,** E. Monographie des rues, places et monuments de Senlis. 4 vols. 8⁰. (Extr. des Mém. du comité archéol. de Senlis.) Senlis, impr. Payen.

Sens.
— **Feineux,** E. et R. **Moreau.** Catalogue du musée de Sens. Deuxième Section (numismatique, archéologie, histoire naturelle). 8⁰, 74 S. Sens, 1891.
— **Julliot,** G. Musée Gallo-Romain de Sens Catalogue avec courtes notes explicatives. 8⁰ IV u. 28 S. Sens, 1891.

Temesvár.
— **Beran,** O. Temesvár und Umgebung in Wort und Bild, sowie Führer durch die Ausstellung. Hrsg. unter dem Protectorat der k. Freistadt Temesvár. (Ungarisch u. deutsch.) 8⁰, 117 S. Zürich, Helvetia. M. —. 75. (Städtebilder u. Landschaften aus aller Welt, Nr. 111.)

Torgau.
— Führer durch die Ausstellung von Alterthümern im Rathhaussaale zu Torgau am 13. bis 17. Juni 1891. Veranstaltet vom Torgauer Alterthumsverein. gr. 8⁰, 28 S. Torgau, F. Jacob). M. —. 40.

Trier.
— **Nikel,** J. Der heilige Rock zu Trier u. seine Geschichte. Nebst einem kleinen Führer zu den kirchlichen Alterthümern Triers. 12⁰, 32 S. Paderborn, Schöningh. M. —. 20.

Troyes.
— **Le Clert,** L. Catalogue du musée de Troyes contenant la description méthodique des objets qui ont servi à la construction et à la décoration des anciens monuments réligieux ou civils, publics ou privés. Archéologie monumentale. 8⁰, 194 p. Troyes. fr. —. 75.

Tübingen.
— Local-Gewerbeausstellung, die, zu Tübingen. (Gewerbebl. aus Württemberg, 22.)
— **Schwabe,** L. Geschichte der archäologischen Sammlung der Universität Tübingen. 4⁰, 41 S. Tübingen, F. Fues. M. 1. 80.

Ulm.
— **Osiander,** W. Ulm, sein Münster und seine Umgebung. Billige Ausgabe f. den Fremdenverkehr. 8⁰, 72 S. mit Abbild. u. Plan. Ulm, J. Ebner. M. —. 50.

Venedig.
— **Botti,** G. Catalogo delle r. gallerie di Venezia. 16⁰. Fig. p. 352. Venezia, tip. dell' Ancora L. Merlo. L. 1. 25.

Versailles.
— Guide du musée de Versailles illustré pour 1891. (Abrégé de l'histoire du palais; descrip-

tion des appartements, salles et galleries, dont on rapelle l'ancienne destination, etc.) 16⁰, 72 p. Versailles, impr. Cerf et fils.

Wien.

— Eröffnung, die, des neuen kunsthistorischen Hofmuseums in Wien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 1.)

— **Hofmann**, A. Zur Teppich-Ausstellung des k. k. Handelsmuseums in Wien. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Vereines München, 7. 8.)

— Katalog der Ausstellung orientalischer Teppiche im k. k. österr. Handelsmuseum 1891. Lex.-8⁰, 306 S. mit Holzschn. und 1 Karte in Lichtdr. Wien, Verl. d. k. k. Oesterr. Handelsmuseums. M. 4. —.

— Künstlerklub, Wiener. (Kunstchronik, 32.)

— Museum, das kunsthistorische, in Wien. (Die Presse, 201. 208.)

— Postmuseum, k. k. (Wiener Ztg., 113.)

Wien.

— **Stockbauer**, J. Die Teppich-Ausstellung in Wien. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 13.)

— Teppich-Ausstellung des k. k. österr. Handelsmuseums in Wien. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Museums in Brünn, 7.)

Wiesbaden.

— **Cohausen.** Erwerbungen für das Alterthums-Museum in Wiesbaden während des Jahres 1890. (Ann. des Ver. f. Nass. Alterthumskde. u. Geschichtsforschung, XXIII.)

— **Cohausen**, A., B. **Florschütz**, F. **Otto.** Zur Topographie des alten Wiesbadens. (Annalen d. Ver. f. Nass. Alterthumskd. u. Geschichtsforschung, XXIII.)

Würzburg.

— Kunstinstitut, das Wagner'sche, bei der Universität Würzburg. (Archäol. Anzeiger, 3.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. October 1891 bis 1. April 1892.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Aldenhoven, C. Religiöse Kunst. (Nation, VIII, 51.)

Anlehnung, über die, des Kunstgewerbes an die Naturformen. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerb., XVI, 1.)

Arréat, L. Psychologie du peintre. 8°. Alcan. fr. 5. —.

Baker, E. G. The Theory and Practice of Perspective Projection. 4°, 60 p. Hughes.

Beccari, G. Metodo teorico pratico di disegno lineare geometrico per le scuole elementari e gli asili infantili. Firenze. Albo di 5000 modelli. L. 3. —.

Bessong's kunsttechnische Bibliothek für Dilettanten. 1.—4. Bd. gr. 8°. Wiesbaden, J. Bessong. M. 7. —.

Brücke, E. The Human Figure: Its Beauties and Defects. With a Preface by W. Anderson. Authorised Trans. Revised by the Author. With 29 Illusts. by H. Paar. 8°, XIII, 184 p. Grevel.

Carriere, M. Materialismus und Aesthetik. Eine Streitschrift zur Verständigung. (Gegen den Materialismus. Gemeinfassliche Flugschriften. Hrsg. v. H. Schmidkunz. Heft 1.) Lex.-8°, 44 S. Stuttgart, C. Krabbe. M. —. 75.

Champier, V. L'École nat. des Arts décor. (Revue des arts décor., juillet—août.)

Cherbuliez, V. L'art et la nature. 12°. Hachette. fr. 3. 50.

Conti, A. Religione ed arte. Collana di ricordi nazionali. Firenze. 16°, 450 p. fig. L. 4. —.

David-Sauvageot, A. Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art. IV, 413 p. Paris, C. Lévy. fr. 3. 50.

Demarteau, J. Notes de littérature et d'art chrétiens. Liége, Demarteau. 8°, 80 p. fr. —. 75. (Extr. de la Gaz. de Liége.)

Doumert, A. L'art du dessin et ses applications pratiques. 8°, 144 p. avec grav. Paris, Lecène, Oudin et Co.

Entstehung, über die, und Entwickelung der Fachschulen in Böhmen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 7.)

F. X. H. Die kirchliche Kunst in Böhmen. (St. Leopold-Blatt, 11.)

Fachschulen, kunstgewerbliche, in Paris. (Wieck's Gew.-Ztg., 44.)

Ferguson, F. O. Architectural Perspective: The Whole Course and Operations of the Draughtsman in Drawing a Large House in Linear Perspective. Illust. by numerous Progressive Diagrams, Bird's-eye and other Views of a House, Views of Interiors, etc. With Hints on Pen-and-Ink Drawing. 8°. C. Lockwood and Son.

Ferrieri, P. Il sen. Giovanni Morelli e la critica dell' arte. 8°, p. 13. Torino (La Letteratura editr., Pinerolo, tip. Sociale, 1891.)

Fleischer, H. Ueber die Möglichkeit einer normativen Aesthetik. gr. 8°, 50 S. Breslau, W. Koebner. M. 1. —.

Flinzer, F. Was soll der Zeichenunterricht lehren? (Das Kunstgewerbe, 24.)

Franklin, A. La Vie privée d'autrefois. Arts et Métiers, Modes, Moeurs, Usages des Parisiens du XIIe au XVIIIe siècle, d'après des documents originaux ou inédits. Ecoles et Collèges. 18°, XI, 316 p. avec grav. Paris, Plon, Nourrit et Co.

Gaab, F. Betrachtungen über die heutige kunstgewerbl. Stilrichtung. (Wieck's Gew.-Ztg., 42.)

Gizzi, G. Il fondamento della Estetica. 8°, 275 p. Roma 1891.

Grau. Der Zeichenunterricht im Gymnasium der Zukunft. (Zeitschrift des Vereines deutscher Zeichenlehrer, 22.)

Grimm, H. Der Schattenbildwerfer als Hülfsmittel für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte. (Allg. Ztg., Beilage Nr. 46.)

Groos, K. Einleitung in die Aesthetik. gr. 8°, VII, 409 S. Giessen, J. Ricker. M. 7. —.

Grosse, E. Ethnologie und Aesthetik. (Vierteljahrsschr. f. wissenschaftl. Philosophie, XV, 4.)

Gueneau de Mussy, O. L'art japonais. (L'art pour tous, 10.)

Guillaume, E. L'enseignement de l'art dans les écoles. (Revue des arts décor., juillet—août.)

Gurlitt, C. Die Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts. (Mittheil. d. Nordböhm. Gew.-Mus., IX, 3.)

— Zur Würdigung d. Realismus. (Gegenwart, 41.)

Gymnasialunterricht und Archäologie. (Archäol. Anzeiger, 4.)

Harnack, O. Die klassische Aesthetik der Deutschen. Würdigung der kunsttheoret. Arbeiten Schiller's, Goethe's u. ihrer Freunde. 8°, VIII, 243 S. J. C. Hinrichs' Verl. M. 5. —.

Henke, W. Vorträge über Plastik, Mimik und Drama. gr. 8⁰, VII, 248 S. mit 40 Bildern. Rostock 1892, W. Werther. M. 5. 60.

Henry, G. Harmonies de formes et de couleurs. 18⁰, 65 p. Paris, Hermann, 1891.

Hervet, E. Le But de la peinture. 8⁰, 50 p. Versailles, impr. Cerf et fils. Paris, 89, Boulevard des Capucines.

Hirth, G. Die Vererbung des Talentes u. Genies. (Kunst f. Alle, 11.)

Hodgson, G. E. and F. A. **Eaton.** The Royal Academy in the last century. (Art Journ., Nov.)

Hofmann, A. Der Naturalismus in der Architektur. (Zeitschr. f. Innendecor., Jan.)

Koopmann, W. Wesen und Bedeutung des Kunstwerkes. (Gegenwart, 41. 5 fg.)

Kratz, H. Aesthetik. Grundzüge e. Lehre von den Gefühlen. gr. 8⁰, 68 S. Gütersloh, C. Bertelsmann. M. —. 80.

Krönke, E. Die Geschichte des städtischen Gewerbeschulwesens der kgl. Haupt- u. Residenzstadt Hannover. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 9.)

Lachner. Die Schülerarbeiten-Ausstellung und die an der Hannover'schen Handwerker- und Kunstgewerbeschule befolgten Unterrichtsmethoden. (Zeitschr. f. gew. Unterr., 9.)

Lange, J. Die Darstellung des Menschen im Rococostil. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstindustrie, 4.)

L(auser), W. Unsere Kunstgewerbeschule. (Allg. Kunstchronik, 22.)

Leisching, H. Der Zeichenunterricht in seinem Verhältniss zu seiner Verknüpfung mit den übrigen Unterrichtsfächern. (Zeitschrift des Vereines deutsch. Zeichenlehrer, 24.)

Luthmer, F. Die vier Elemente der Decorationskunst. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecoration, Nov.)

— Kirchenschätze und ihre Benutzung. (Zeitschrift f. christl. Kunst, IV, 11.)

Meyer, C. Kunst und Symbol. (Allg. Ztg., Beil. Nr. 278.)

Mielke, R. Das Malerische in der modernen Innendecoration. (Zeitschr. f. Innendecor., Jan.)

— Stiljammer und kein Ende. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund., 41.)

O. M. Barock- und Rococostil im kunstgewerblichen Unterrichte. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 4.)

Passepont, J. Étude des ornaments: Les Dauphins. (Revue des arts décor., 5. 6.)

Phillips, C. Giudizio intorno alla critica del senatore Giov. Morelli, con alcuni commenti; traduzione di G. Frizzoni. 8⁰, 19 p. Roma, tip. della scienze matematiche e fisiche, 1891.

Reissmann, A. Der Naturalismus in der Kunst. Eine krit. Studie. (Zeit- und Streitfragen, deutsche. Hrsg. von J. B. Meyer, N. F., 88. u. 89. Hft. gr. 8⁰, 74 S. Hamburg, Verlags-Anstalt u. Druckerei, A.-G.) M. 1. 60.

Robert, K. Traité pratique de la peinture à l'huile. (Portrait. Genre. Fleurs. Fruits.) 8⁰, avec 25 grav. Laurens. fr. 6. —.

Rochet, C. Das Urbild des Menschen und die natürlichen Gesetze der Verhältnisse der beiden Geschlechter. Uebersetzt von H. Fuss. 8⁰, 99 S. mit 20 Abbildgn. Wien, Spielhagen & Schurich. M. 2. —.

Rott, V. Ein wiederentdecktes Malverfahren. Die Pereira'sche Temperatechnik. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 51.)

Rouvin, A. Essai sur l'art et l'industrie. 8⁰, 57 p. Dinan, impr. Peigné, 1891.

Sandré, E. Schopenhauer's Aesthetik. Eine Studie. gr. 8⁰, 8 S. Czernowitz, H. Pardini. M. 1. —.

Scheffers, O. Proportionen in der bildenden Kunst. (Zeitschr. d. Vereines deutscher Zeichenlehrer, 24.)

Schider, F. Plastisch-anatomische Studien für Akademien, Kunstgewerbeschulen und zum Selbstunterricht. 1. Thl. Hand u. Arm. 16 Taf. in Lichtdr. Imp.-f⁰, 2 Bl. Text. E. A. Seemann. M. 20. —.

Schmarsow, A. Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. gr. 8⁰, III, 120 S. Berlin, G. Reimer. M. 2. 40.

Schmidt, E. Die Pädagogik der Kunst. (Pädagogium, Dec.)

Schönbrunner, J. Bolusjammer! Das Durchwachsen des Bolusgrundes. (Keim's Mittheil. f. Malerei, 134 ff.)

Soret, J. L. Des Conditions physiques de la perception du beau. gr. 8⁰, avec 73 fig. et 4 pl. (Genève). Fischbacher. fr. 12. —.

Springer, A. Aus meinem Leben. Mit Beiträgen v. G. Freytag und H. Janitschek u. m. 2 Bildnissen. 8⁰, X, 387 S. Berlin 1892, G. Grote. M. 6. —.

Stefanowicz, A. Die Gattungsnamen einiger Ornamentformen. (Zeitschr. d. Vereines österr. Zeichenlehrer, 8.)

Stil- u. Geschmackswandlung. (Chr. Kunstbl., 11.)

Swoboda, H. Ueber Freiheit und Gesetzmässigkeit der kirchlichen Kunstformen. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 2 fg.)

Tango, G. Trattato di disegno architettonico. 4⁰, 73 p. e 81 incisioni. Palermo. L. 12. —.

T(öpfer). Die Symmetrie als Princip der Zimmereinrichtung. (Ilustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., Nov.)

Vallance, A. The National Art Competition 1891. (Art Journ., Nov.)

Wagner, G. Grundzüge einer zeitgemässen Organisation des Zeichenunterrichtes an den Handwerkerschulen. (Wieck's Gew.-Ztg., 36.)

Waldeyer. Ueber die Plastik des menschlichen Auges am Lebenden und an den Bildwerken der Kunst. (Sitzungsberichte der k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin, 1892, 4—7.)

Ximenes, E. Corso di disegno elementare. Primo album di 20 tar, l'Ornato. Milano. L. 3. —.

Zenker, E. V. Absichtliche Fehler in den bildenden Künsten. (Gegenwart, 10.)

— Die Aufgaben einer künftigen Aesthetik. (Allg. Ztg., Beil. 11.)

Zwetajew, J. Atlas der antiken Sculptur für Lehrzwecke. Band 1: Archaische Periode. 43 Photographien. f⁰. Moskau 1891. (Russisch.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

André. Notes on Symbolic Animals in English Art and Literature. (The Archæol. Journ., 191.)

Ballhorn. Der Zeus-Typus in seiner Ausgestaltung durch Phidias. (Samml. gemeinverständl. wissenschaftl. Vorträge. Hrsg. v. R. Virchow und W. Wattenbach, N. F., 136. Heft.) gr. 8⁰, 44 S. Hamburg, Verlags-Anstalt u. Druckerei, A.-G. M. —. 80.

Beckett, F. Einige neue Tanagrafiguren in der Kgl. Antikensammlung in Kopenhagen. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 2.)

Bergmann, E. Die Statue des Sebkiemsauf. (Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh., XII.)

Berlanga, M. R. El nuevo bronce de Italica que publica de real orden M. R. de B. gr. 8⁰, 344 S. mit 5 Lichtdrucktaf. Malaga, impr. de D. Ambrosio Rubio, 1891.

Blagoweschtschenski, N. Winckelmann und die späten Epochen der griechischen Sculptur. 8⁰, 149 S. St. Petersburg 1891. (Russisch.)

Bonnet, M. La philologie classique. Six conférences sur l'objet et la méthode des études supérieures relatives à l'antiquité grecque et romaine. gr. 8⁰, III, 224 S. Paris, Klincksieck 1892. fr. 3. 50. Darin: V. Histoire de l'art et histoire littéraire.

Borrel. Nouvelles découvertes archéologiques en Tarentaise. 8⁰. Montiers 1891.

Bournand, F. Histoire de l'art en France. 4⁰, 368 p. avec grav. Sceaux, Gedalge.

Brief, ein kunstgeschichtlicher, von Sulpiz Boisserée. (Kunst f. Alle, 10.)

Brunnhofer. Ueber Russlands archäologische Aufgaben und Ziele in Centralasien. (Russische Revue, XX, 4.)

Büschmann, A. Bericht über die Theilnahme an den ersten archäologischen Feriencursen in Bonn und Trier und über die dadurch angeregte Sammlung von Münzen und Alterthümern. 4⁰, 36 S., mit 1 Taf. Abbild. (Progr. d. Gymnas. zu Warendorf, 1891.)

Burckhardt, J. The Civilisation of the Renaissance in Italy. Cheap ed. 8⁰, 570 p. Sonnenschein.

Bulgakow, F. Schliemann und seine archäolog. Thätigkeit. (Russisch.) (Historischer Bote, St. Petersburg 1891, S. 521 ffg.)

Bulliot, P. G. et F. **Thiollier**. La Mission et le Culte de Saint-Martin, ouvrage orné d'une carte et de deux cents gravures mythologiques. gr. 8⁰, 283 S. Autun, Dejussien et Paris, Picard 1891.

Busekul, W. Die Ausgrabungen Schliemann's in Troja, Mykenä und Tiryns. (Philol. Rundschau, I, Moskau 1891, S. 19 ffg.) — (Russisch).

Caetani Lovatelli. Miscellanea archæologica. 16⁰, 291 p. Roma, tip. della r. Academia dei Lincei, 1891.

Callegari, E. Nerone nell' arte figurativa contemporanea. 8⁰, 22 S. Venezia, Fontana 1891.

Church, A. J. Achæan Art. (Portfolio, Dec.)

Cohausen, A. Der römische Grenzwall. Flugschrift. 8⁰, 7 S.

Conway, W. M. Dawn of art in the ancient world: an archæological sketch. 8⁰, 178 p. London, Percival. S. 5. —.

Conze. Ueber Darstellung des menschlichen Auges in d. antiken Sculptur. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin 1892, 4—7.)

Cougny, G. L'Art antique. Égypte, Chaldée, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Phénicie. Choix de lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie, accomp. de notes explicat., historiques et bibliogr., conforme aux derniers programmes de l'enseignement secondaire moderne. Ouvr. illustr. de 48 grav. 8⁰, IV, 350 p. Paris, Firmin-Didot et Co. fr. 4. —.

Courajod, L. La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance. 8⁰. Paris, Imprimerie nationale.

— Les origines de l'art gothique. (Bulletin monumental, Sixième Série, Tome septième.)

Crespi, V. Studi critici e restituzione dell' anfiteatro Romano di Cagliari. Edizioni di 150. 4⁰, 15 S. Cagliari, Tipogr. già A. Timon, 1888.

Cumont, F. Notes sur un temple Mithriaque d'Ostie (Recueil des Travaux de l'Université de Gand, faculté de philosophie et lettres, fasc. 4.) 8⁰, 33 S. mit 2 Taf. Gand, Clemm 1891.

Curtius, E. Alterthum und Gegenwart. Gesammelte Reden und Vorträge. 1. Bd., 4. Aufl. gr. 8⁰, VII, 395 S. Besser. M. 7. —.

— Architektur und Plastik. Rede zur Feier des Geburtstags Sr. Maj. des Kaisers und Königs in der Aula der K. Friedrich-Wilhelms-Universität am 27. Jan. 1892. 4⁰, 17 S. Berlin 1892.

— Die Stadtgeschichte von Athen. Mit einer Uebersicht der Schriftquellen zur Topographie von Athen v. A. Milchhoefer. Mit 7 Kartenblättern, gezeichnet von J. A. Kaupert und 32 in den Text gedruckten Abbild. gr. 8⁰, VII, CXXIV, 339 S. Berlin, Weidmann. M. 16. —.

— Die Tempelgiebel von Olympia. Mit 2 Taf. Aus den Abhandlung. d. k. preuss. Akad. d. Wissensch. zu Berlin. 4⁰, 23 S. Berlin 1891, Verlag d. k. Akad. d. Wissensch. In Commission bei Georg Reimer.

Dolbeschew, W. J. Ausgrabungen auf den Gräberfeldern von Kumbulte in Digorien [Kaukasus]. Nebst erläut. Bemerk. von F. Heger. [Aus: Mittheilung. d. anthropol. Gesellsch. in Wien.] gr. 4⁰. (S. 59—68 mit Illustr.) Wien, A. Hölder. M. 1. 20.

Duemmler, F. Zu den Vasen aus Kameiros. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VI, 4.)

Dumont. Mélanges d'archéologie et d'épigraphie par Albert Dumont, réunis par T. Homolle, et précédés d'une notice sur M. Albert Dumont, par L. Heuzey. gr. 8⁰ avec 17 pl. Thorin. fr. 25. —.

Eladio Oviedo Arce, D. Discours inaugural de l'exercice académique 1891—1892, au cours d'archéologie sacrée, donné au séminaire de Santiago. 4⁰, 107 p. Santiago, imp. du Séminaire conciliaire central.

Engelmann, R. L'Oeuvre d'Homère illustrée par l'art des anciens. Traduit de l'allemand. 36 planches précédées d'un texte explicatif et d'un avant-propos de L. Benlœw. In-4 oblong. Reinwald. fr. 4. 50.

Frauberger, H. Die Akropolis von Baalbek. gr. f⁰, 14 S. Text mit Abbild. und 22 Lichtdrucktaf. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 27. —.

Friedrich, T. Die Holz-Tektonik Vorder-Asiens im Alterthum und der Hekal mat Hatti. Lex.-8⁰, III, 55 S. mit 3 Fig. Innsbruck, Wagner. M. 3. —.

Fröhner, W. Trojanische Vasenbilder. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VII, 1.)

Frontaura, D. C., y **Ossorio y Bernard**. Diccionario biográfico internacional de escritores y artistas del siglo XIX. Tomo primero. f⁰, 918 págs a dos column. Madrid.

Gentile, J. Storia dell' arte etrusca e romana. Testo. 2a ediz. 232 p. Milano, Man. Hœpli. L. 2. —.

Germano, Padre. The house of the martyrs John and Paul on the Cœlian Hill at Rome. (Americ. Journ. of Archæology, VII, 1. 2.)

Gianazzo di Pamparato, V. E. Il principe cardinale Maurizio di Savoia, mecenate dei letterati e degli artisti; ricerche storiche. Torino, Paravia 1891.

Glock, J. P. Die Symbolik der Bienen und ihrer Produkte in Sage, Dichtung, Kultus, Kunst und Bräuchen der Völker. 8⁰, 411 S. Heidelberg, Weiss, 1891.

Goethe's Werke. Herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Bd. 46. Darin: Winckelmann (bearbeitet von Ad. Michaelis).

Gori, F. Sul tesoro di antiche suppellettili sacre appartenute ad ignoto dignitario ecclesiastico ed acquistate dal cav. Giancarlo Rossi e dal conte Sergio Stroganoff, 1891. 4°, 46 S.

Grenzwall, der römische, in Südwest-Deutschland. (Archäol. Anzeiger, 1892, 1.)

Güldenpennig. Der erste archäologische Feriencursus deutscher Gymnasiallehrer in Italien. (Blätter f. höheres Schulwesen, VIII, 11.)

Halbherr, F. On the latest discoveries at Mycenæ. (The Antiquary, XXV, 24.)

— Researches in Crete. (The Antiqu., XXV, 24.)

Harrison, J. E. Introductory Studies in Greek Art. With Map and Illust. 2nd ed. 8°, 310 p. T. Fisher, Unwin.

Harsin-Déon, L. Histoire de l'art en France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XIVe siècle. 8°. Paris, Laurens.

Hauser, O. Die sog. wagenbesteigende Frau, ihre Tracht und Bedeutung. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VII, 1.)

Haverfield, F. An altar to the Matres Ollototæ discovered at Binchester. (Arch. Aeliana, 39.)

Héron de Villefosse, A. Statuette en bronze de Dionysos. (Bullet. des Musées, III, 1 et 2.)

Herrmann, P. Athletenkopf aus Perinthos. (Mittheil. d. k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XVI, 3.)

Herzog, A. Heinrich Brunn. (Die Nation, 17.)

Hettner. Hermeskeil. (Korresp.-Bl. d. Westd. Zeitschr., 1892, Febr.—März.)

— F. Zu den römischen Alterthümern von Trier und Umgegend. (Westd. Zeitschr. f. Gesch. und Kunst, X, 3.)

Hulme, F. E. The History, Principles and Practice of Symbolism in Christian Art. (Antiquarian Library.) 8°, 230 p. Swan Sonnenschein.

Heuzey, L. Statues espagnoles de style gréco-phénicien. (Bulletin de corresp. héllenique, Juli—Dec. 1891.)

Jecklin. Fund eines Mosaikbodens beim Kloster Disentis. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskunde, XXIV, 1.)

Jenny, S. Bauliche Ueberreste von Brigantium. (Mittheil. der k. k. Central-Commission zur Erforschung d. Denkm., XVII, 4.)

Knoll, E. Studien z. ältesten Kunst in Griechenland. (Programm d. Studienanstalt Bamberg.) Bamberg 1890, Gärtner.

Körte, A. Herakles mit dem abgeschnittenen Löwenkopf als Helm. (Zum äginet. Ostgiebel.) (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VII, 1.)

Koldewey, R. Neandria. (51. Programm zum Winckelmannsfeste der archäolog. Gesellsch. zu Berlin.) gr. 4°, 52 S. mit einem Plan und 68 Textabbild. G. Reimer. M. 4. —.

Kraus, F. X. Giovanni Battista de Rossi. (Deutsche Rundschau, Febr.)

— Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 7.)

Kubitschek, J. W. Aus Carnuntum. (Archäol.-epig. Mittheil. aus Oesterr.-Ungarn, XV, 1.)

Kuhn, A. Allgemeine Kunst-Geschichte. Die Werke der bild. Künste vom Standpunkte der Geschichte, Technik, Aesthetik. Mit über 1000 Illustr. und mehr als 120 ganzseit. artist. Beilagen in Typogr., Lithogr., Lichtdr. und in reicher polychromer Ausführung. (In etwa 25 Lfgn.) 1. Lfg. hoch 4°. (1. Bd. XVI und S. 1—48 und 2. Bd. S. 1—32.) Einsiedeln, Gebr. Benziger. M. 2. —.

Kuzsinsky. Ausgrabungen zu Aquincum (1879 bis 1891). (Ungarische Revue, Jan.)

Labanca, B. Carlomagno nell' arte cristiana, saggio storico-critico. 8°, 291 p. Roma. L. 4. —.

Lampel, A. Die Monogramme Jesu Christi. (Kunstchronik, N. F., III, 9.)

Lapez Ferreiro, A. Lecciones de arqueologia sagrada. 8°, 550 p., 400 gr. Santiago, imp. du Séminaire conciliaire central, 1890.

Lechat, H. Aphrodite, statuette en bronze de la collection de M. Carapanos. (Bulletin de corresp. hellénique, Juli-Dec. 1891.)

Lessing, J. und A. **Mau**. Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus. Hrsg. v. k. deutsch. archäol. Inst. Mit Erläuterungen. gr. f°, 16 Taf., wovon 3 in Farbendruck mit 14 S. Text. Berlin, G. Reimer in Comm. In Mappe. M. 40. —.

Lloyd, W. W. The sculpture of Pheidias arranged or misarranged. (Portfolio, Okt.)

Löher, F. Deutsche Grundformen der bildenden Künste z. Karolingerzeit. (Kunst f. Alle, 5. 6. 7.)

Loeschke, G. Kopf der Athena Parthenos des Pheidias. (Festschrift zum 50jähr. Jubil. des Vereins v. Alterthumsfreunden d. Rheinlande.)

Loewy, E. Sullo studio dell' archæol. 8°, 15 S. Firenze, Uffizio della Rassegna nationale, 1891.

Lovatelli, Ersilia Caetani. Römische Essays. Autoris. Uebersetzung. Mit einem Vorwort von E. Petersen. gr. 8°, VIII, 226 S. Leipzig, C. Reissner. M. 6. —.

Lübke, W. Grundriss der Kunstgeschichte. 11. durchgesehene Aufl., 2 Bde., gr. 8°, XII, 416 und VI, 518 S. Stuttgart 1892, Ebner & Seubert. M. 15. —.

Maisch, R. Griech. Alterthumskunde. (Samml. Göschen, 16. Bd.) Mit 8 Vollbildern, VIII, 148 S. Stuttgart, G. J. Göschen. M. —. 80.

Mau, A. Statua di Marcello, nipote di Augusto. (Atti della r. accad. di arch. di Napoli., Vol. XV.)

Menge, R. Troja und die Troas, nach eigener Anschauung geschildert. (Gymnas.-Bibliothek. Hrsg. v. E. Pohlmey und H. Hoffmann, Heft 1.) gr. 8°, VIII, 82 S. mit 28 Abbild., 2 Karten und 1 Plan. Gütersloh, C. Bertelsmann. M. 1. 50.

Michaelis, A. Röm. Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts. II. Ein Stich von Hieronymus Kock. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VI, 4.)

Milani, A. Le recenti scoperte in Verona. (Mittheil. d. k. deutsch. archäol. Inst., VI, 3.)

Milchhoefer, A. Attika und seine heutigen Bewohner. (Deutsche Rundschau, XVIII, 2.)

— Heinr. Schliemann und die Bedeutung seiner Ausgrabungen, I. (Westerm. Monatsh., Oct.)

Miller. Zur Limes-Forschung. Sechs Artikel. Mommsens Angriff sammt Erwiderung. [Aus: Deutsches Volksblatt.] gr. 8°, 24 Bl. Stuttgart: Deutsches Volksblatt, 1892. M. —. 30.

Milliet, P. Études sur les premières périodes de la céramique grecque. 8°. Giraudon. fr. 4. —.

Moro, R. Excavaciones arqueológicas en Valdocarros, despoblado de Arganda del Rey. (Bol. de la Real Academia de la Hist., XX, 1.)

Mosaïque, la, Gallo-grecque de Reims. (L'Ami des monuments, V, 25.)

Müller, B. Dreizehn Gemmen der Göttinger Universitätssammlung. Mit Lichtdrucktafel. Herrn Geh. Regirungsrath Prof. Dr. Wieseler zur Feier des vollendeten 80. Lebensjahres gewidmet vom k. archäol. Seminar. 4°, 15 S. Göttingen 1891, Druck der Dieterich'schen Universitäts-Buchdruckerei (W. Fr. Kaestner.)

Murray, A. S. Handbook of Greek Archæology. Vases, Bronzes, Gems, Sculpture, Terracottas, Mural painting, Architecture etc. With nu-

merous illustrations. 8⁰, XII, 483 S. London, Murray, 1892.

Nestle. Ueber griechische Göttermasken. (Philologus, 3.)

Neuwirth, J. Böhmens Kunstleben unter Karl IV. (Samml. gemeinnütz. Vorträge. Hrsg. vom deutsch. Vereine zur Verbreitung gemeinnütz. Kenntnisse in Prag, Nr. 153.) gr. 8⁰, 23 S. Prag, deutsch. Verein z. Verbreit. gemeinnütz. Kenntnisse. M. —. 20.

Novelle scoperte nel cimiterio sotterraneo di Priscilla presso la basilica di s. Silvestro. (Bullettino di archeologia cristiana, Ser. V, Anno I, 4.)

Ohnefalsch-Richter, M. Die antiken Kulturstätten auf Kypros. Zusammengestellt von M. O.-R. Mit 18 Taf. Als Dissertation behufs Erlangung der Doctorwürde der philosoph. Facultät der Universität Leipzig eingereicht. 4⁰, XI, 58 S. Berlin, Druck von H. S. Hermann, 1891.

Papers of the American School of classical studies at Athens. Excavations by the School at Eretria, 1891. (Amer. Journ. of Arch., VII, 3.)

Parthenonsculpturen, die, nicht von Phidias. (Beilage der Hamburger Nachr., 1892, 5 u. 7.)

Pausanias. Uebersetzt von G. **Janschewetzki,** mit kurzem Abriss der griechischen Kunstgeschichte. 8⁰, 839 S. St. Petersburg 1887 bis 1889. (Russisch.)

Perina, E. Breve discorso intorno alle condizioni delle arti in Italia dal secolo IV al XIII dell' era volgare. 8⁰. Verona, Franchini.

Perrot, G. Le sol et le climat de la Grèce. — Leurs rapports avec le caractère de sa civilisation et de son art. (Revue des deux mondes, 1892, 3.)

— Les fouilles de Schliemann à Troie. (Journal des Savants, déc.)

— and **Chipiez,** C. History of Art in Phrygia, Lydia, Caria and Lycia. Illusts. with 280 Engravings. Roy-8⁰, 406 p. Chapman and Hall.

Petersen, E. Griechische Bronze. (Mittheil. d. k. deutsch. archäol. Inst., VI, 3.)

Peyre. La protection des monuments chez les Romains. (L'Ami des monuments, 1891, 26.)

Pick, B. Das Monument von Adam Klissi auf Münzen von Tomis. (Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterr.-Ungarn, XV, 1.)

Pronouncing Dictionary, the, of Mythology and Antiquities: Giving a Concise Account of the Gods, Heroes, Statesmen, Poets, Philosophers, Painters, Sculptors, Places and Wonders of Antiquity. 12⁰, 163 p. J. Walker and Co.

Reinach, S. Chroniques d'Orient. Documents sur les fouilles et découvertes dans l'orient hellénique, de 1883 à 1890. 8⁰, avec grav. F. Didot. fr. 15. —

— Chronique d'Orient. (Revue archéologique, 1892, janv.)

— Le Dionysos de Praxitèle. (Gaz. des Beaux-Arts, oct.)

— T. Les Sarcophages de Sidon au Musée de Constantinople. (Gaz. des Beaux-Arts, févr.)

Robert, C. Scenen der Ilias und Aithiopis auf einer Vase der Sammlung des Grafen Mich. Tyskiewicz. (15. Hallisches Winckelmanns-Progr.) gr. f⁰, 12 S. mit 17 Fig. u. 2 farb. Taf. in qu.-gr.-f⁰. Halle a. S., M. Niemeyer. M. 10. —.

Rossbach, O. Eine etruskische Todtenstadt (Corneto). (Deutsches Wochenbl., 1892, 2.)

Russel Forbes, S. Ancient sculptures. The masterpieces of Greek art in the museums of Rome. A pratical handbook for the student and visitor. 8⁰. Rome, Gould Home, 1891.

Saloman, G. Ueber vielfarbige und weisse Marmorskulptur. Als Manuscript in 30 Expl. gedruckt. 8⁰, 16 S. Stockholm, Gernandts Boktryckeri-Aktiebolag, 1891.

Scartazzini. Dante und die Kunst. (Allgem. Ztg., Beil. 14.)

Schliemann's, H. Selbstbiographie. [Aus „Ilios".] Bis zu seinem Tode vervollständigt. Hrsg. von S. Schliemann. Mit 1 Portr. in Heliograv. und 10 Abbild. gr. 8⁰, V, 100 S. Leipzig 1892, F. A. Brockhaus. M. 3. —.

Schlumberger, G. Une relique byzantine. (Revue des études grecques, IV, 16.)

Schneider, A. Goldtypen des Ostens in griech. Kunst. Vorgelegt von Overbeck. Mit Taf. und Fig. im Text. (Berichte über die Verh. der k. sächs. Gesellsch. der Wissensch. zu Leipzig, philol.-hist. Classe, 1891, 2 u. 3.)

— R. Antike Bronzen. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XII.)

Schuchhardt, C. Schliemann's Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykenä, Orchomenos, Ithaka, im Lichte der heutigen Wissenschaft dargestellt. Mit 2 Portr., 7 Kart. und Plänen und 321 Abbild., 2. verb. und verm. Aufl. gr. 8⁰, XII, 405 S. Leipzig, F. A. Brockaus. M. 8. —.

— Schliemann's Excavations. An Archæological and Historical Study. Trans. from the German by E. Sellers. With an Appendix on the Recent Discoveries at Hissarlik by Schliemann and Dörpfeld and an Introduktion by W. Leaf. Illust. 8⁰, 380 p. Macmillan.

Schultz, R. W. On the early Jonic capital. (The Builder, LXII, 2550.)

Six, J. Un ritratto del re Pirro di Epiro. (Mittheil. d. k. deutsch. archäol. Inst., VI, 3.)

Sortais, G. Ilios et Iliade. Les ruines d'Ilios. La formation de l'Iliade primitive. L'Olympe et l'art homérique. 8⁰, XVI, 417 S. Paris, Bouillon, 1892. fr. 5. —.

Statuette inédite de Silène trouvée à Érétrie. (L'Ami des monuments 1891, 26.)

Studniczka, F. Archaisches Thonrelief der Sammlung Santangelo. (Mittheil. d. k. deutsch. archäol. Inst., röm. Abth., VI, 3.)

— Ein Denkmal des Sieges bei Marathon. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VI, 4.)

— Ein Opferbetrug des Hermes. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VI, 4.)

Sybel, L. Wie die Griechen ihre Kunst erwarben. Akademische Kaisergeburtstagsrede. 8⁰, 22 S. Marburg, Elwert, 1892.

Symbolism in Christian Art. (Athenæum, 3344.)

Turner, F. C. A Short History of Art. With numerous Illust. 3rd. ed. 8⁰, 400 p. Sonnenschein.

Vasari, G. Vite di artefici e Scritti diversi, scelti e annotati dal professore Ersilio Ricci. 299 p. Firenze. L. 1. 50.

Waal, A. Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern. Lex.-8⁰, IV, 51 S. mit 2 Taf. und 21 Textbild. Freiburg i. Br., Herder, o. J. (1891). M. 2. 50.

Waldstein, C. Papers of the American School of classical studies at Athens. The Mantineian reliefs. (Americ. Journ. of Archæol., VII, 1. 2.)

Wieseler, F. Ueber den Stierdionysos. (Nachr. von d. k. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen, 1891, 11.)

Wilpert, J. Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus. Zum erstenmal hrsg. und erläut. f⁰, VII, 58 S. mit 9 Lichtdr.-Taf. Freiburg i. Br., Herder. M. 8. —

Winnefeld, H. Tusci und Laurentinum des jüngeren Plinius. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VI. 4.)

Wochenblätter, Dresdner, f. Kunst und Leben. Hrsg. von H. Pudor. 1. Jahrg., Febr.—Dez. 1892, 48 Hefte, Lex.-8⁰. Dresden, Verlag der Dresd. Wochenbl. Vierteljährl. M. 4. 50.

Wunderer, W. Ovid's Werke in ihrem Verhältniss zur antiken Kunst. Inaug.-Diss. 8⁰, 68 S. Erlangen 1889. — Acta Seminarii philologici Erlangensis edd. J. Mueller et A. Luchs. Vol. V. Erlangen, Deichert, 1890.

Zwaanswyk, M. Dr. Heinr. Schliemann. (*Ἑλλάς*. Organe de la Société Philellénique d'Amsterdam, III, 3.)

IIa. Nekrologe.

Adam, Benno, Thiermaler in Kelheim. (Kunstchronik, N. F., III, 18.)

Aderer, Camille, französischer Porträtmaler. (Chron. des arts, 2.)

Arago, Alfred, französischer Maler. (Chronique des arts, 6.)

Bailly, A. N., französischer Architekt. (Chron. des arts, 2.)

Baldoria, Natale, italienischer Kunstforscher. (G. C.: Arte e storia, XI. 4. — D. Gnoli: Arch. stor. dell' arte, V, 1. — Kunstchronik, N. F., III. 20.)

Barabino, Niccolò, italienischer Maler. (Arch. stor. dell' arte, IV, 5. — G. Carocci: Arte e storia, X, 23. — Chron. des arts, 33.)

Bayard, Émile, französischer Zeicher. (Chron. des arts, 38.)

Berchère, Narcisse, französisch. Maler. (Chron. des arts, 31. — Kunstchronik, N. F., III, 1.)

Bortolan, Rosa, Malerin in Treviso. (Carlo Barrera Pezzi: Arte e storia, XI, 2.)

Bosboom, Johannes, Architekturmaler im Haag. (Kunstchronik, N. F., III, 1. — Chronique des arts, 31.)

Brielmann, J. A., Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des arts, 10.)

Brzosowski, Felix, Landschaftsmaler in Warschau. (Kunstchronik, N. F., III, 16.)

Cassioli, Amos, Maler in Florenz. (Arte e storia, X, 27.)

Chabat, Pierre, Architekt in Paris. (Chronique des arts, 3.)

Christophe, Ernest, französischer Bildhauer. (Chron. des arts, 4.)

Dahlerup, dänischer Bildhauer. (Chronique des arts, 4.)

Deiker, Karl Friedrich, Thiermaler in Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., III, 20; nach: „Köln. Ztg.")

Faraill, Gabriel Emmanuel, Bildhauer in Paris. (Chron. des arts, 12.)

Fellmann, Alois, Genremaler. (Kunstchronik, N. F., III, 18.)

Fränkel, Friedrich, Kupferstecher in Nürnberg. (Kunstchronik, N. F., III, 3.)

Gaupillat, Jenny, französische Bildhauerin. (Chron. des arts, 12.)

Geytal, Landschaftsmaler in Grenoble. (Chron. des arts, 10.)

Gräb, Paul, Architekturmaler in Berlin. (Kunstchronik, N. F., III, 12.)

Grosse, F., Maler in Dresden. (Kunstchronik, N. F., III, 2.)

Guérinot, französischer Architekt. (Chronique des arts, 38.)

Henriquel-Dupont, Louis Pierre, Kupferstecher in Paris. (Kunstchronik, N. F., III, 13. — Chron. des arts, 4.)

Hollebeke, Bruno van, Maler in Brüssel. (Chronique des arts, 10.)

Howaldt, Hermann, Erzgiesser in Braunschweig (Kunstchronik, N. F., III, 9.)

Kwistkowski, Theophil, polnischer Maler. (Chronique des arts, 33.)

Labouret, Christian, französischer Architekt. (Chronique des arts, 33.)

Laurent, Paul, französischer Zeichner. (Chron. des arts, 31.)

Leloir, J. B. Auguste, Maler in Paris. (Chron. des arts, 13.)

Leopolski, Wilhelm, Maler in Wien. (Kunstchronik, N. F., III, 16.)

Lindegren, Amalie, Genre- und Porträtmalerin in Stockholm. (Kunstchronik, N. F., III, 12.)

Linnig, J., Landschafts- und Architekturmaler in Antwerpen. (Kunstchronik, N. F., III, 7.)

Lucy, Louis Godefroy de, Historienmaler in Paris. (Chron. des arts, 3.)

Luppen, Joseph van, belgischer Landschaftsmaler. (Kunstchronik, N. F., III, 3.)

Maggesi, Bildhauer in Bordeaux. (Chron. des arts, 7.)

Marinelli, Vincenzo, Maler in Neapel. (Arte e storia, XI, 2.)

Müller, Charles Louis, Geschichtsmaler in Paris. (Kunstchronik, N. F., III, 12. — Chron. des arts, 3.)

Neumann, Johann Karl, Marinemaler in Kopenhagen. (Kunstchronik, N. F., III, 11.)

Nieuwerkerke, le comte, französischer Bildhauer. (Chron. des arts, 4.)

Oudinot, Achille, französischer Landschaftsmaler. (Chron. des arts, 1.)

Pelliccia, Ferdinando, Bildhauer in Carrara. (G. Carrocci: Arte e storia, XI, 4.)

Rios, Luigi da, Maler in Venedig. (Kunstchronik, N. F., III, 14.)

Schmoranz, Franz, Architekt, Direktor der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag. (Kunstchronik, N. F., III, 16. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VII, 2.)

Schraudolph, Claud., Historienmaler in Oberstdorf im Algäu. (Kunstchronik, N. F., III, 7.)

Schulze, Friedrich Otto, Architekt in Lugano. (Kunstchronik, N. F., II, 20.)

Spangenberg, Gustav, Geschichtsmaler in Berlin. (Kunstchronik, N. F., III, 7.)

Springer, Anton. (W. Seidlitz: Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 1 fg.)

Sundberg, Christine, schwed. Malerin. (Chron. des arts, 7.)

Theed, William, englischer Bildhauer. (Chron. des arts, 31.)

Tournade, Albert, französ. Architekt. (Chron. des arts, 31.)

Vela, Vincenzo, Bildhauer in Ligornetto. (Carlo Barrera Pezzi: Arte e storia, X, 23. — Arch. storico dell' arte, IV, 5. — Illustrazione italiana, 1891, 41. — Chronique des arts, 32. — Kunstchronik, N. F., III, 1.)

Watson, J. D., englischer Maler und Radirer. (Chron. des arts, 2.)

Zona, Antonio, Maler in Rom. (Carlo Barrera Pezzi: Arte e storia, XI, 3.)

III. Architektur.

Architecture au Salon de 1891. (L'ami des monuments, 1891, Nr. 24.)

Basilique de Montmartre. Compte rendu. 8⁰, XI p. avec grav. Paris, impr. Devalois.

Bauzeitung, süddeutsche. Hrsg. v. Architekten Adam u. Kraus. Red.: F. Adam. 1. Jahrg. Octobr.—Dec. 1891. 13 Nrn. gr. 4⁰. München, Verlag d. süddeutschen Bauzeitg. Vierteljährl. M. 3. —.

Brewer, H. W. Old St. Peter's, Rome. (The Builder, LXII, 2552.)

Cauderan, H. La façade de l'église Saint-Bruno. (Revue catholique de Bordeaux, août 1891.)

Chipiez, C. Le système modulaire et les proportions dans l'architecture grecque. (Revue archéologique, 1892, janv.)

Commemorazione del VI centennario dalla fondazione del duomo di Orvieto: discorsi e notizia di altre pubblicazioni collettive e separate dei soci dell' accademia (Accademia La Nuova Fenice). 8⁰, 91 p. Orvieto, tip. Comunale di E. Tosini, 1891.)

Corroyer, E. L'architecture gothique. 8⁰, avec 236 fig. Librairies-Imprimeries réunies. fr. 3. 50.

Črnologar. Ueber ältere Kirchenbauten in Krain. (Mitth. d. k. k. Central-Commission zur Erforsch. d. Denkm., XVII, 4.)

Curtius, E. Architektur und Plastik. (Deutsche Rundschau, XVIII, 6.)

Cuypers, P. J. H. Historique de la fondation de l'abbaye de Rolduc. (Revue de l'art chrétien, III, 1.)

Dohme, R. Barock- u. Rococo-Architektur. 9. u. 10. Schluss-Lfg. f⁰. à 20 Lichtdr.-Taf. u. 48 S. illustr. Text. E. Wasmuth. à M. 20. —.

— Das deutsche Wohnhaus in seiner geschichtlichen Entwickelung. (Kunstgeschichtliche Gesellsch. Berlin, Sitzungsber. 1891, I.)

— Friedrich der Grosse als Bauherr. (Kunstgesch. Gesellsch. Berlin, 1892, Sitzungsber. I.)

Duplain, L. Notice sur Saint-Cyr-au-Mont-d'Or. Renfermant une vue de l'ancien château de la Chaux, d'après un dessin de Mlle Amélie Falsan, un plan de la commune, par M. Lassale, et deux blasons. 8⁰, 75 p. Citeaux (Côte-d'Or), impr. de l'école Saint-Joseph.

Eckstein-Zittau. Zu Alberti's Fassade von S. Andrea in Mantua. (Kunstchronik, N. F., III, 8.)

Fabriczy, C. Lo spedale di s. Maria degl' Innocenti a Firenze. 4⁰, 12 p. Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1891. Estr. dall' Archivio dell' arte, IV, 4.

Falke, J. Zur Geschichte des Bauernhauses in österreichischen Landen. (Wiener Ztg., 238 ffg.)

Flachdecke, die, in mittelalterl. Kirchen. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 11.)

Franz. Die Holzkirche in Gross-Hrabowa. (Mitth. d. k. k. Central-Commission zur Erforschg. d. Denkm., XVII, 4.)

Frothingham, A. L. Introduction of Gothic Architecture into Italy by the French Cistercian montes. III. (American Journal of Archæology, VII, 3.)

Fumi, L. Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti. 4⁰, 545 p. con 21 fototipie, 30 Cincotipie, litografie, cromolitografie, ecc. Roma. L. 40, —.

Garnier, C., A. **Ammann**. L'Habitation humaine. Ouvrage illustré de 335 vignettes et contenant 24 cartes. Paris, 8⁰, VII, 895 S. Hachette. 1892. fr. 25. —.

Givelet, C. La Grande Rose du portail occidental de Notre-Dame de Reims. Rapport fait au nom de la commission d'archéologie. séance du 24 avril 1891. 8⁰, 8 p. Reims, impr. Monce. Acad. nat. de Reims.

Godard-Faultrier, V. Le Château des Ponts-de-Cé. 8⁰, 20 p. Angers, Germain et Grassin. (Extr. de la Revue de l'Anjou.)

Gontard und Schinkel. (Kunstwart, V, 2.)

Gotch, J. A. et **Brown**, W. T. Architecture of the Renaissance in England; il by views and details from buildings erected between the years 1560—1630. I. f⁰, avec 21 pl. Boston, Ticknor et Co.

Gruyer, G. La cathédrale de Ferrara. (Revue de l'art chrétien, II, 5.)

Gurlitt, C. Der Zwinger in Dresden. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1.)

Heteren, W. Kunstenaars en Kunstwerken in de Belgische Benedictijner-Klosters van de 10e tot het midden der 13e eeun. (Dietsche Warande, 1891, p. 511 ffg.)

Honcke. Éléments de l'histoire de l'architecture. Tome I. 4⁰, 174 p. avec nombreuses fig. Gand, Stepman. fl. 6. —.

Ilg, A. Die Wiener Liniencapellen. (Monatsbl. d. Alterth.-Vereines zu Wien, 10.)

Jouin, H. Lepueux, architecte, 1776. (Revue de l'art français, 1891, 12.)

Justi, C. Anfänge der Renaissance in Granada. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., XII, 4.)

— Der Baumeister des Schlosses La Calahorra. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., XII, 4.)

Kaufmann, A. Der Gartenbau im Mittelalter u. während der Periode der Renaissance, dargestellt in 5 Vorträgen. gr. 8⁰, 80 S. Berlin. B. Grundmann, 1892. M. 1. 50.

Koch, F. E. Charles Philippe Dieussart und Leonhardt Christoph Sturm, zwei alte Baumeister des 17. u. 18. Jahrhs. in Mecklenburg. (Jahrb. d. Vereines f. mecklenbg. Geschichte u. Alterthumskunde, 56.)

— Zur Baugeschichte des Domes zu Güstrow. (Jahrb. d. Vereines f. mecklenbg. Gesch. u. Alterthumskde., 56.)

Lavezzari, G. Balaustrata nella Chiesa di S. M. dei Miracoli. (Arte ital. décorat. e industr., I, 8.)

Leybold, L. Das Rathhaus der Stadt Augsburg, erbaut 1615 bis 1620 v. Stadtbaumeister Elias Holl. 93 Taf. 2. Aufl. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f⁰. (12 photolith. Taf.) Berlin, Hessling & Spielmeyer. M. 8. —.

Louppeu, H. Dictionnaire d'architecture. 2 vol. Texte 8⁰, X, 510 p., album 4⁰, 110 pl. en lithogr. Liège, H. Dessain. fl. 20. —.

Lützow, C. Schmidt u. Hansen. Eine Parallele. (Wochenschr. des n.-ö. Gew.-Vereines, 42.)

Manchot, W. Kloster Limburg an der Haardt. Eine bauwissenschaftl. u. geschichtl. Abhandlg. Hrsg. vom Mannheimer Alterthums-Verein. Mit 54 Textillustr. u. 7 Taf., wovon 6 doppelte. gr. 4⁰, IX, 90 S. Mannheim, E. Wasmuth in Comm. M. 12. —.

Marcello, A. Di una illustrazione del castello di Schio. 8⁰, 11 p. Venezia, stab. tip. dei fratelli Visentini, 1891. Estr. dal Nuovo archivio veneto, II, 1.

Melani, A. Un ricordo a Federigo Schmidt a Milano. (Arte e storia, X, 25.)

Mothes, O. Dombaumeister Schmidt's Hüttengeheimniss. (Allgem. Kunstchronik, 1.)

Müller, R. Die Kirche in Bensen. (Mitth. d. k. k. Central-Commission, XVII, 3.)

Müntz, E. Gli architetti Cola di Caprarola e Antonio da San Gallo il vecchio a Nepi (1449). (Arte e storia, XI, 5.)

— L'architettura a Roma durante il Pontificato d'Innocenzo VIII. (Archivio storico dell' arte, IV, 5. 6.)

Nardini Despotti Mospignotti, A. Lorenzo del Maitano e la facciata del duomo d'Orvieto. (Archivio storico dell' arte, IV, 5.)

Neumann, W. A. Die Restauration der Herzogencapelle. (Wiener Dombauvereinsblatt, II, 12. 13.)

— Die St. Katharinencapelle. (Wiener Dombauvereinsblatt, II, 12, 13.)

Odoni, G. Progetto di facciata per la veneranda chiesa parrochiale di Pignolo in Bergamo: relazione. 4⁰, 8 p. Bergamo, tip. s. Alessandro, 1892.

Oeuvre, l', de Pierre Bossan, architecte. Basiliques, églises, chapelles, monuments civils, tombeaux, bronzes, orfèvrerie, etc. Monographie de la chapelle de Saint-Thomas d'Aquin à Oullins (Rhône). Peintures, sculptures, décoration intérieure par P. Borel, C. Dufrayne, J. Razuret. Ouvrage contenant quatre cent cinquant motifs d'architecture reprod. en héliogr. Publié par les soins de F. Thiollier. f⁰, 27 p. aveg fig. Saint-Étienne, l'auteur, 28, rue de la Bourse.

Piccirilli, P. Monument architettonici Sulmonesi. Lanciano. Fasc. 5. La Cattedrale. 4⁰, 24 p., con incisioni. L. 2. 50.

Prost, B. Hugues Sambin, sculpteur sur bois et architecte. (Gaz. des Beaux-Arts, févr.)

— Le véritable architecte de l'ancien Hôtel de Ville de Paris. (Gaz. de Beaux-Arts, déc.)

Puchstein, O. Die Säule in der assyrischen Architectur. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Instit., VII, 1.)

Quarré-Reybourbon, L. La „Porte de Paris" à Lille, et Simon Vollant son architecte.. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 155.)

Rathhaus, das, in Wiener Neustadt. (Monatsblatt d. Alterth.-Vereines zu Wien, 9.)

Reber, F. Der karolingische Palastbau. I. Die Vorbilder. [Aus: Abhandlg. d. k. bayer. Akad. d. Wiss.] gr. 4⁰, 91 S. mit 1 Taf. München, G. Franz' Verl. in Comm. M. 2. 80.

Reichensperger, A. Der Ursprung der Gothik und deren Verhältniss zum romanischen Stil betreffend. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 8.)

Richter, J. F. Mausoleen, ihre Bauart und Einrichtung in England u. Amerika. (Der deutsche Steinbildhauer, 34.)

Sant' Ambrogio, D. Il tempio della b. Vergine Incoronata di Lodi, [con] negative ed eliotipie di Calzolari e Ferrario. 4⁰, 11 p. con venti tavole. Milano, Calzolari e Ferrario edit. (stab. tip. F. Pagnoni), 1892.

Schaefer, G. Der Dom zu Fünfkirchen und seine Wiederherstellung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 1 u. 4.)

Schliepmann, H. Karl Friedr. Schinkel. Zu seinem fünfzigjähr. Todestag (9. Oct. 1891). (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 44.)

Schnerich, A. Neue Beiträge zur Baugeschichte im Sprengel der Salzburger Metropole. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss. zur Erforschg. d. Denkm., XVII, 4.)

Vallette, R. L'Architecte Julien Maucler (1513 bis 1577). Fontenay-le-Comte, Robuchon.

Wallé, P. Leben u. Wirken Karl v. Gontard's. Zum 100. Todestage am 23. Sept. 1891. Nach neueren Untersuchungen und vielen bisher nicht benutzten Quellen im Zusammenhange dargestellt. Mit Gontard's Porträt u. 3 Abbild. (Aus: Centralbl. der Bauverwaltg.) Lex.-8⁰, 38 S. Berlin, Ernst & Sohn. M. 2, —.

— Wohnhäuser des 17. und 18. Jahrhunderts in Potsdam. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1.)

Wiederauffindung, zur, des Originalentwurfs der Turmfassade des Kölner Domes. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 2.)

Wiederherstellung, die, der St. Sebalduskirche in Nürnberg. Vortrag von G. Hauberrisser. (Deutsche Bauztg., 1892, 1.)

IV. Sculptur.

Bapst, G. Coysevox et le Grand Condé. (Gaz. des Beaux-Arts, mars.)

Barthéty, H. Le tombeau de Jean d'Albret et de Cathérine de Navarre à Lescar. 8⁰, 23 p. Pau, Vve Ribaut. (Extr. du Bull. de la Société des sciences, lettres et arts de Pau. 2e série, t. 20, 1890—91.)

Beckh-Widmanstetter, L. Aeltere Grabdenkmale in der Steiermark. (Mitth. d. k. k. Central. Commissio, XVII, 4.)

— Trautmansdorff'sche Denkmale zu Trautmansdorff in Steiermark. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 3.)

Beltrami, L. Le statue funerarie di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este alla Certosa di Pavia. (Archivio storico dell' arte, IV, 5.)

Bode, W. Die italienische Plastik. IV, 190 S. m. Bildern. (Handbücher der königl. Museen zu Berlin. [I.]) gr. 8⁰. Berlin, W. Spemann. M. 1. 25; geb. 1. 50.

— Le scultore Bartolomeo Bellano da Padova. (Archivio storico dell' arte, IV, 6.)

Brizio, E. La scultura romana. (Nuova Antologia, Vol. 35, Fasc. 18.)

Brouillet, A. Les Gironard, sculpteurs poitevins au dixseptième siècle. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 325.)

Carrier-Belleuse. Sculpture moderne. La terrecuite française. II. Série. f⁰. 25 planches en bistre. Liège, Ch. Claessen. fl. 40. —.

Castau, A. Le sculpteur Pierre Legros, deuxième du nom, et le mausolée de la maison de Bouillon, à Cluny. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 370.)

Combaz, P. Les tombeaux des Jésuites découverts sous la cour de l'ancien Palais de Justice de Bruxelles. (Annales de la société d'Archéol. de Bruxelles, V, 3. 4.)

Crull u. **F. Techen.** Die Grabsteine der Wismar'schen Kirchen. (Jahrbuch d. Vereins f. mecklenbg. Gesch. u. Alterthumskde., 56.)

Denais, J. Le tombeau du roi René à la cathédrale d'Angers. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 133.)

Ezrthüre, die neue, des Kölner Domes. (St. Leopold-Blatt, 10.)

Folnesics, J. Ueber den Einfluss der Naturliebe auf die Entwickelung des Florentiner Reliefornaments im 15. Jahrhundert. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F, VII, 1.)

Friedhöfen, von den Münchener. (Der deutsche Steinbildhauer, 32.)

Frothingham, A. L., jr. Notes on Roman artists of the middle ages. III. Two tombs of the popes at Viterbo by Vassallectus and Petrus Oderisi. (American Journ. of Archæology, VII, 1. 2.)

Galland, G. Zwei unbekannte Entwürfe von Gottfried Schadow. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 6.)

Geiger, L. Rauch und Rietschel. (Die Nation, VIII, 50.)

Grouchy. Le tombeau de Mazarin par Le Hongre, Coysevox et Tuby, 1689—1693. (Revue de l'art français, 1892, 3.)

Hann, F. G. Ein Elfenbeinrelief aus dem früheren Mittelalter. (Carinthia, I. 81, 5.)

Hefner-Alteneck. Ueber das Grabdenkmal des Kaisers Maximilian I. in Innsbruck. (Sitzungsberichte d. kgl. baierischen Akademie d. Wiss zu München, Philos.-philol. u. histor. Kl. H. 3.)

Hild, J. A. Hercule combattant (statuette en bronze du musée des Augustins.) 8⁰, 15 p. avec vignette. Poitiers, impr. Blais, Roy & Co.

J. F. Bildhauer Kepplinger. (St. Leopoldblatt, 9.)

Justi, C. Lombardische Bildwerke in Spanien. I. Pace Gazini. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, XIII, 1.)

L., C. Tilgner's Mozartdenkmal f. Wien. (Kunstchronik, N. F., III, 1.)

Ledebur, H. Das Grabmal Franz von Sickingens. (Der deutsche Herold, 1.)

Lex, L., et P. **Martin.** Un bas-relief de Michel Perrache, sculpteur lyonnais (1685—1750). (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 233.)

Lübke, W. Heinrich Weltrings Nymphengruppe. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 1.)

M., H. Die neuen Bronzethüren an der Südseite d. Kölner Domes. (D. Bauztg., 88.)

Maertens, H. Die deutschen Bildsäulen-Denkmale d. XIX. Jahrh., nebst e. Abhandlung üb. die Grössenverhältnisse, die Materialienwahl, die Gruppierung, die Aufstellungsweise u. die Kosten derart. Monumente. 60 Lichtdr.-Taf. v. M. Rommel & Co. in Stuttgart. (In 15 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-f⁰. (S. 1—8 mit 4 Lichtdr. u. 4 Bl. Erklärg.) Stuttgart, J. Hoffmann 1892. M. 3. —.

Müntz, E. Andrea Verrocchio et le tombeau de Francesca Tornabuoni. (Gaz. des Beaux-Arts, octobre.)

Ollivier, E. Michel-Ange. 18⁰, 489 p. Paris, Garnier frères.

Paris, P. La escultura antigua. 8⁰, 351 p. con grabados. Madrid, impr. de Rubinos.

Pastor, W. Donatello. Eine evolutionistische Untersuchg. auf kunsthistor. Gebiet. 8⁰, IV, 105 S. Giessen, E. Trenckmann. M. 2. —.

Peters. Der Hasselbach-Brunnen in Magdeburg. (D. d. Steinbildhauer, 33. — D. Bau-Ztg., 85.)

Pichl-Gamsenfels, C. R. Grabsteine in Radkersburg. (Mittheil. des histor. Vereines f. Steiermark, XXXIX.)

Porée. Les Sépultures des évêques d'Evreux. 8⁰, 21 p. Caën, Delesques (1891). (Extr. des Comptes rend. du congrès tenu à Evreux par la Société française d'archéologie en juillet 1889).

Reymond, M. La sainte Cécilie de Stéphane Maderne. (Gaz. des Beaux-Arts, janv.)

Rupin, E. Le statue de la Vierge à Roc-Amadour (Lot). (Revue de l'art chrétien, III, 1.)

Sant' Ambrogio, D. Di due opere scultorie da ascriversi presumibilmente ad Andrea Bregno. (Arte e storia, X, 22.)

Santoni, M. Altare di majolica ai cappuccini di Camerino. — Un trittico bruciato di Arcangelo di Cola da Camerino, 8⁰, 8 p. Camerino, tip. Savini, 1892. Estr. dalla Nuova Rivista Misena, I, 3e III, 12.

Scheffler, L. Michelangelo. Eine Renaissancestudie. gr. 8⁰, V, 227 S. Altenburg, St. Geibel. M. 4. —.

Schiödte, E. Ein Künstlerheim in Valby. (In dän. Spr.) (Tidsskr. for Kunstindr., 5.)

Schnütgen, A. Elfenbeinrelief in Metallfassung als Buchdeckel des 14. Jahrhdts. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 11.)

— Die neue Bronzethüre an der Nordseite des Kölner Domes. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 8.)

Schulze, F. O. Bildwerke der Renaissance in Rom. (Kunstchronik, N. F., III, 8.)

Strzygowski, J. Studien zu Michelangelo's Jugendentwickelung. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, XII, 4.)

Ticheler, A. Napraatje over plastische Kunst te Berlijn, te Antwerpen, te Gent, enz. na den zomer van 1891. (Dietsche Warande, 1891, p. 618 flg.)

Vogler, C. H. Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen. 1. Hälfte: Die Lebensgeschichte mit dem Porträt Trippels nach Clemens & Schulze u. e. Schlussvignette. (Neujahrsblatt des Kunstvereins u. des hist.-antiquar. Vereins zu Schaffhausen, 1892.) gr. 4⁰, 50 S. Schaffhausen, C. Schoch in Comm. M. 3. —.

Walcher, K. Die schönsten Porträt-Büsten d. Stuttgarter Lusthauses in Lichtdruck-Bildern. 5. Heft. Mit Bemerkungen zu der wiederaufgefundenen Büste v. Geo. Beer und Nachträgen zu den früheren Hftn. f⁰. 6 Taf. m. 12 S. Text. Stuttgart, W. Kohlhammer. M. 6. —.

Wastler, J. Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark. (Die Bildhauer Pocabello.) (Mitth. d. histor. Vereines f. Steiermark, XXXIX.)

Werk, ein, religiöser figuraler Kunst. (Der Kirchenschmuck [Seckau], XXIII, 1.)

Wernicke, E. Ueber den bildnerischen Schmuck der Kanzel. (Christl. Kunstbl., 11.)

Wyss, B. Heinrich Keller, der Züricher Bildhauer u. Dichter. gr. 8⁰, IV, 70 S. Frauenfeld, J. Huber's Verl. M. 1. 50.

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Abraham, T. Pierre-André Le Suire et Marguerite-Ant.-Justine de Corrauson, miniaturistes. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 124.)

Affreschi del principio del cinquecento nella chiesa degli Angioli in Lugano. (Bollettino storico della Svizzera italiana, XIII, 11. 12.)

Alippi, A. Die maestro Evangelista da Piandimeleto, pittore. (Nuova Riv. Misena, 1891, 4.)

Anselmi, A. Il ritrovamento della tavola dipinta in Arcevia da Luca Signorelli. (Arte e storia, XI, 1.)

Armstrong, W. Violante. Etched from the picture by Palma vecchio in the Imperial Gallery of Vienna, by G. Rhead. (Portfolio, Febr.)

B. P. Le peintre Melchior Wyrsch au Louvre. (Chronique des arts, 12.)

Beissel, H. Die Bemalung des Aeussern unserer Kirchen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 8.)

— S. Der Entwickelungsgang der neueren religiösen Malerei in Deutschland. (Stimmen aus Maria-Laach, 42, 1.)

Bemalung des Kämmereigebäudes in Neisse. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 34.)

Bergeret. Le peintre Édouard Baille, étude psychologique et médicale. 8⁰. Besançon, impr. Jacquin.

Berlepsch, H. E. v. Adolf Stäbli. (Schweizer. Rundschau, 1892.)

Bernardi, J. Il pittore Giovanni Squarcina ed il suo quadro l'abiura del Galileo. (Arte e storia, XI, 4.)

Bersohn, M. Martinus Teophilus Polak. Ein Maler des XVII. Jahrh. gr. 4⁰, 21 S. mit 4 photolith. Taf. Frankfurt a. M., J. Baer & Co. M. 4. —.

Bode, W. Das Bildniss von Rembrandt's Bruder Adriaen Harmensz van Rijn im Mauritshuis. (Oud-Holland, IX, 1.)

— Die Italiener, Franzosen, Altniederländer und Deutschen in der Schweriner Galerie. (Graph. Künste, XIV, p. 57 ffg.)

Bolton, S. R. Famous Artists, Michael Angelo, Leonardo da Vinci, Raphael, Titian, Murillo, Rubens, Rembrandt. 8⁰, 344 p. Nelsons

Bournand, F. Trois artistes chrétiens: Michel-Ange, Raphaël et Hip. Flandrin. Préface par M. L. O. Scribe. Illustrat. par Serendat de Belzim, H. Umbricht, L. O. Scribe, F. Pinon, H. de Béziers, A. Bahuet, J. Bourdin, A. Bournand etc. 8⁰, 384 p. Paris et Lyon, Delhomme et Briguet.

Boutroue, A. Le Triptyque émaillé de la Bibliothèque d'Évora (Portugal). (Gaz. des Beaux-Arts, févr.)

Braun, F. Weitere alte Wandmalereien der Frauenkirche in Memmingen. (Christl. Kunstblatt, 2.)

Bredius, A. en E. W. **Moes.** De schildersfamilie Ravesteyn. (Oud-Holland, IX, 3.)

— Het schilderregister van Jan Sysmus, stadsdoktor v. Amsterdam, IV. (Oud-Holland, IX, 2.)

Cantalamessa, G. Lo stile del Guercino: discorso tenuto a Bologna nella sala della società degli insegnanti il 21 maggio 1891. 8⁰, 48 p. Bologna, tip. Azzoguidi.

Cherubini, G. La danza macabra. Affresco nella Chiesa Cattedrale di Atri. (Arte e storia, XI, 1.)

Chesneau, E. The English School of Painting. 4th ed. 8⁰, 380 p. Cassell.

Chmelarz, E. Le songe du pastourel, von Jean Du Prier. Bilderhandschrift in der k. k. Hofbibliothek. (Jahrb. d. Kunsthistor. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XIII.)

Colnaghi, D. E. The Company of St. Luke, Florence. (Portfolio. Nov.)

Crull, F. Die alten Wandmalereien in der Kirche zu Toitenwinkel. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 9.)

Darcel, A. Jules Lionel, peintre, 1515. (Revue de l'art. franç., 1892, 3.)

Dargenty, G. Antoine Watteau. gr. 8⁰, avec 68 fig. et 7 grav., hors texte. Librairie de l'Art. fr. 6. —.

Despierres, G. Portail et Vitraux de l'église Notre-Dame d'Alençon. Nomenclature des peintres, peintres-vitriers aux XVe et XVIe siècles à Alençon. 8⁰, 24 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Co.

— Portail et vitraux de l'église Notre-Dame. Nomenclature des peintres, peintres-vitriers au quinzième et seizième siècles à Alençon. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 467.)

Detzel. Alte Glasmalereien am Bodensee und seiner Umgebung. [Aus: Schriften d. Vereins f. Geschichte d. Bodensees und seiner Umgeb.] Lex.-8⁰, 18 S. Lindau (J. Th. Stettner.) M. —. 50.

Dickens, F. The mystery of Holbein's „Ambassadors": a solution. (Magazine of Art, Nov.)

Duc, A. Mosaïque du chœur de la cathédrale d'Aoste; son âge: mémoire. 8⁰, 15 p. Aoste, impr. Louis Mensio, 1891.

Ducat, A. F. Le peintre Édouard Baille et son œuvre. 8⁰. Besançon, impr. Jacquin.

Durrer, R. Das Salzherrenhaus zu Sarnen. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 4.)

Durrieu, P. Jacques de Besançon et son œuvre. Un grand enlumineur parisien au XVe siècle. (Publication der „Société de l'histoire de Paris", 1892.)

— Une quarante-quatrième Miniature de Foucquet. (Chronique des arts, 36.)

Ebner, A. Neuentdeckte romanische Wandgemälde in Regensburg. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 9.)

Eiselen, D. G. Kirchenfenstergemälde zu Altenweddigen bei Magdeburg. (Christ. Kunstbl., 1.)

Ephrussi, C. Simon-Jacques Rochard, 1788 bis 1872. (Gaz. des Beaux-Arts, déc.)

Favaro, A. Di alcuni recenti lavori si Leonardo da Vinci. (Atti del R. Istituto veneto di scienze e lettere, III, 7.)

Firmenich-Richartz, E. Christus am Kreuze, altkölnisches Tafelgemälde aus dem Jahre 1458. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 11.)

— Meister Wilhelm. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerei. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 8.)

Frimmel, T. Kleine Galeriestudien. 2. Lfg. gr. 8⁰. Bamberg, C. C. Buchner Verl. M. 5. 40. — Inhalt: Galerien in Pest, wie die alten Gemälde wandern. (1. Bd. VII und S. 139—369 mit 7 Phototyp.)

— Quelques Tableaux de Maitres rares. (Chronique des arts, 6.)

— Zur Geschichte der Wrschowetz'schen Gemäldesammlung in Prag. (Mittheil. der k. k. Central-Commission, 1892.)

Frizzoni, G. L'arte in Val Sesia. (Archivio storico dell' arte, IV, 5.)

— Lorenzo Lotto's Fresken in Trescore. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., III, 6.)

— Serie di capolavori dell' arte italiana nuovamente illustrati. (Arch. storico dell' arte, V, 1.)

Fumagalli, C. e **Beltrami,** L. La Capella detta della Regina Teodolinda nella Basilica di S. Giovanni in Monza e le sue pitture. 4⁰, p. 20 di testo e 41 tavole. Milano, tip. Pagnoni. L. 30. —.

Girard, P. La Peinture antique. 8⁰, avec grav. Librairies-Imprimeries réunies. fr. 3. 50.

Giron, L. Sainte-Marie des Chases. Peintures murales du douzième siècle. (Réun. des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 499.)

Glasgemälde, die, aus der Landauer Capelle in Nürnberg. (Sprechsaal, 36.)

Glasgemälde, die, der ehemaligen Benediktinerabtei Muri in der staatl. Sammlung in Aarau. 29 Lichtdr.-Taf. v. Brunner und Hauser nach den photograph. Orig.-Aufnahmen v. O. Lindt, mit Text von T. Liebenau. Hrsg. von der mittelschweizer. geograph.-kommerz. Gesellschaft. [Aus: Völkerschau.] Imp.-4⁰, 8 S. Text. Aarau (J. J. Christen's Sort.) M. 30. —.

Glasgemälde, deutsche, im Berl. Kunstgewerbemuseum. (Illustr. Kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., Oct.)

Godvaerts, A. Le peintre Jean-Baptiste de Champagne. (Bruxelles 1631 — Paris 1684.) Notice biographique. 8⁰, 32 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Co.

Goller, J. Einige Worte über Glasmalereien und deren Herstellung. (Zeitschr. f. Innendec., Jan.)

Grouchy. Inventaire des tableaux de François Quesnel, 1697. (Revue de l'art franç., 1892, 3.)

Guiffrey, J. Peintures commandées sous Louis XIV. pour Trianon-sous-Bois 1689. (Revue de l'art français, 1892, 3.)

Guigue, G. Jean Perrissin, peintre lyonnais (1564—1608). (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 429.)

H. A. L. Theodor Grosse. (Kunstchronik, N. F., III, 5.)

Haendcke, B. Barthel Beham in St. Gallen. (Kunstchronik, N. F., III, 11.)

— Ein Zeitblom (?) in Luzern. (Kunstchronik, N. F., III, 16.)

— Hans Holbeins d. J. sog. Selbstbildniss in Basel. (Kunstchronik, N. F., III, 20.)

— Holbein's Einfluss auf die schweizer. Kunst. (Allgem. Ztg. 286, Beil.)

— Schweizer Landschaftsmalerei im 16. Jahrh. (Schweiz. Rundschau, 1891, 5.)

Hann, F. G. Die Malereien in der Kirche zu Dornbach im Maltathale. (Carinthia, I, 1891, 6.)

— Drei Darstellungen des Jüngsten Gerichtes auf kärntner. Wandmalereien des 15. Jahrh. (Carinthia, I, 1892, 1.)

— Ueber ein Frescobild in der Stadtpfarrkirche zu Völkermarkt. (Carinthia, I, 1891, 6.)

Hannedouche. Les Grands Peintres du XVIIe siècle. La Peinture en France avant le XVIIe siècle. 8⁰, 143 p. et gravures. Paris, Oudin et Co.

Hasse, G. Das Trierer Bild der „Verkündigung Mariä". (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 9.)

Havard, H. Un Peintre de chats, Madame Henriette Rouner. Avec un portrait, 12 photogravures et 16 typogravures. 4⁰. Boussod, Valadon et Cie. fr. 50. —.

Haverkorn van Rijsewijk, P. Hans de Neeff. (Oud-Holland, IX, 3.)

— Huybert Tons Jansz. (Oud-Holland, IX, 3.)

— Jacob Bellevoys. (Oud-Holland, IX, 1.)

— Johannes van Vucht. (Oud-Holland, IX, 1.)

— Pieter de Bloot. (Oud-Holland, IX, 1.)

— Simon Jacobsz de Vlieger. (Oud-Holland, IX, 3.)

— Willem Pieterse Buytewech. (Oud-Holland, IX, 1.)

Heer, J. C. Die alten schweizerischen Glasgemälde. (Allg. Ztg. 1891, 340, Beil.)

Heilbut, C. Knaus und Vautier. (Kunst f. Alle, 1 u. 2.)

Heinemann, K. Das Goethische Familienbild von Seekatz. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 3.)

Helbig, J. La Vierge de Hans Holbein, conservée au palais grand-ducal de Darmstadt. (Revue de l'art chrétien, III, 1.)

— Les peintures murales de la chapelle du château de Ponthoz. (Rev. de l'art chrétien, III, 1.)

Helferich, H. Wilhelm Leibl. (Kunst f. Alle, 8.)

Herzog. Glasmalereien in der Kirche zu Ober-Aegeri. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, XXIV, 1.)

Hess-Diller, F. Das Officium beatae Mariae virginis in der k. u. k. Familien-Fideicommiss-Bibliothek. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XII.)

-hn. Franz Skarbina. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 3.)

Hofstede de Groot, C. Cornelis de Mooy. (Oud-Holland, IX, 1.)

— De schilder Janssens, een navolger van Pieter de Hooch. (Oud-Holland, IX, 4.)

Huygens, Constantyn, over de schilders van zij tijd. Nalezing. (Oud-Holland, IX, 4.)

J., H. Jean Broc, peintre, 1845. (Revue de l'art français, 1891, 12.)

— Le peintre Numa Boucoiran, 1839. (Revue de l'art français, 1891, 12.)

Justi, C. Die Heiligen Maria Magdalena und Agnes von Ribera und Giordano. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 1.)

— Murillo. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., III, 2. 6.)

K. Martin van Meytens in Italien. (Kunstchronik, N. F., III, 17.)

Kellen, van der. De Schilderkunst in Nederland. (Dietsche Warande, 1891, p. 638 ff.)

Kirchenmalerei, eine, aus alter Zeit. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 12.)

Knochenhauer. Aus dem Leben des Malers Johann Rottenhammer. (Mittheil. aus d. germ. Mus., 1891, 8 u. 9.)

Kraus, F. X. Zwei musivische Tafeln in der Opera del Duomo zu Florenz. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 7.)

L., A. Les Quarante Miniatures de Jean Foucquet. (Chronique des arts, 32.)

Lafenestre, G. Élie Delaunay. (Gaz. des Beaux-Arts, nov.)

Landscape Painters of Holland. (The Quarterly Review, Oct.)

Lecoy de la Marche, A. Histoire de la peinture religieuse. 8⁰, avec 100 gravures. Laurens. fr. 10. —.

Lefort, P. Th. Ribot. (Gaz. des Beaux-Arts, oct.)

Lehner. Aus den Katakomben. (Allgem. Ztg. 21, Beil.)

Leonardo da Vinci's Manuscripts. (Athenaeum, 3338.)

Leroi, P. Élie Delaunay. (L'Art, 1891, p. 226 flg.)

Lessing, J. Die Dürer-Fenster im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Deutsche Rundschau, XVIII, 1.)

Lippert, W. Das „Sächsische Stammbuch". (Neues Archiv f. Sächs. Geschichte und Alterthumskunde, XII.)

Locatelli, P. Trionfo e danza della morte a Clusone. (Arte e storia, XI, 5.)

Loftie, W. J. Reynolds and Children's Portraiture in England. With Reproductions of Celebrated Pictures by Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, George Romney, Sir Thomas Lawrence, James Sant, R. A. and Sir J. E. Millais, Bart. R. A. Practical Hints for Figure Painting in Water Colours by E. J. Floris. (Vere Foster's Water Colour Series.) 4⁰. Blackie.

Lostalot, A. Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle. T. 2.: l'école française de Delacroix à Regnault. 177 p. avec grav. dont 20 hors texte. 4⁰. Paris, lib. illust. Fr. 20. —.

Lützow, C. Giovanni Battista Moroni. (Graph. Künste, XIV, p. 21 ff.)

Lucot. Saint Etienne et l'évêque Pierre de Hans (1247—1261), vitrail de la cathédrale de Châlons-sur-Marne (transept nord.) 8⁰, 10 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, Paris.

Macciò, D. Ridolfo Paoletti. (Arte e storia, X, 26.)

Madsen. Hollandsk Malerkunst. 1. Række. Tiden for Rembrandt. Kunstnerforholdene i det syttende Aarhundredes Holland. 8⁰, 284 S. Kopenhagen, Philipsen. Kr. 4. 50.

Malaguzzi, F. Alcune Lettere di Lelio Orsi. (Archivio storico dell' arte, IV, 5.)

Marionneau, C. Anciens artistes aquitains et peintres officiels du vieux Bordeaux, 2me éd. 8⁰. Bordeaux, veuve Moquet.

Mariotti, R. Nuovi documenti di Gentile Fabriano sui ferchi della Cappella Malatestiana di Brescia. (Nuova Rivista Misena, V, 1.)

Marmottan, P. Tableaux de Le Brun à l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, 1806. (Revue de l'art français, 1891, 12.)

Maurer, J. Die Gemälde des Prinzen Eugen von Savoyen in seinem Schlosse Schlosshof. (Mittheil. d. k. k. Central-Commiss., XVII, 3.)

Meloizes, A. Les vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle. Avec une introduction par E. de Beaurepaire. Impr. par la Société Saint-Augustin. gr. f⁰, 8 p. et 3 pl. coloriées. La livr. fl. 20. —.

Michel, A. Puvis de Chavannes. (Graphische Künste, XIV, p. 37 ff.)

— E. Les Cuyp. (Gaz. d. Beaux-Arts, janv., févr., mars.)

— Les biographes et les critiques de Rembrandt. (Revue des Deux-Mondes, déc.)

— Les Brueghel. gr. 8⁰, avec 45 grav. Librairie de l'Art. (Les Artistes célèbres.) fr. 4. —.

Milanese, G. Due novi affreschi in S. Bona presso Treviso. 16⁰, 11 p. Venezia, tip. ex Cordella, 1891. (Estr. dal giorn. La Scintilla, V, 13.)

Monticolo, G. Il Capitolare dell' arte dei Pittori a Venezia. (Nuova Archivio Veneto, 1891, 4.)

Müller, H. Cornelius und Kaulbach in Düsseldorf. 3. (Deutsche Revue, Oct.)

Münz, B. Die italienische Malerei des 17. Jahrh. (Allg. Kunstchronik, 20.)

— Die Malerei der Hochrenaissance in Italien. (Allg. Kunstchronik, 18.)

Müntz, E. Il ritratto del cardinale Alidosi di Raffaello. (Archiv. storico dell' arte, IV, 5.)

— La Sainte Anne de Léonard da Vinci. (Chronique des arts, 37.)

— Rembrandt et l'art italien. (Gaz. des Beaux-Arts, mars.)

— Studi Leonardeschi. (Archivo storio dell' arte, V, 1.)

Munkácsy. Die Qualen des ersten Erfolges. (Ungarische Revue, Dec.)

Nahuys, M. Mejuforouw Gusta van Butsele, landschapschilderesse. (Dietsche Warande, 1892, 2.)

Neuwirth, J. Die Fälschung der Künstlernamen in den Handschriften des böhm. Museums in Prag. (Mittheil. des Vereines f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, XXIX, 4.)

Norden, J. Ilja Jefimowitsch Repin. (Zeitschr. f. bild Kunst, N. F., III, 5.)

Nowak, A. Die Decken- und Wandgemälde in d. Pfarrkirche zu Maria Verkündigung in Sternberg. (Mittheil. d. k. k. Central-Commission, XVII, 3.)

Panzacchi, E. Nel centenario del Guercino: [discorso pronunciato in Cento]. 8⁰, 26 p. Bologna, soc. tip. Azzoguidi, 1891.

Petschnig, H. Tempera-Malereien in Tausendlust. (Mittheil. d. k. k. Central-Commission zur Erforsch. d. Denkm., XVII, 4.)

Phillips. Morelli upon the Italian Pictures at Munich and Dresden. (Academy, 1011.)

Prölss, R. Die italienischen Maler der Galerien Europas und Morelli-Lermolieff. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 15.)

Ridolfi, E. Di alcuni ritratti delle Gallerie Fiorentine. (Archivio storico dell' arte, IV, 6.)

Roever, N. Een „Rembrandt" op 't Stadhuis. (Oud-Holland, IX, 4.)

Robinson, L. G. M. George Hitchcock and american art. (Art Journ., Oct.)

Rosenberg, A. Louis Douzette. (Graph. Künste, XIV, p. 13 ff.)

S. W. Erinnerungen an und von Karl Oesterly. (Kunstchronik, N. F., III, 18 u. 19.)

Sanfelice, E. Il Guercino da Cento. — Ercole: discorsi. 8⁰, 40 p. Bologna, soc. tip. Azzoguidi, 1891.

Schaeffer, A. Die Landschaften der Gemälde-Galerie des Allerh. Kaiserhauses. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XII.)

Schlosser, J. Eine Fuldaer Miniaturhandschrift der k. k. Hofbibliothek. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XIII.)

Schmidt, W. Wolf Huber und M. Grünewald. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 5.)

Schmölzer, H. Kunstgeschichtliches aus dem Sarnthale. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm. zur Erforsch. d. Denkm., XVII, 4.)

Schütze, L. Heinrich Deiters. (Graph. Künste, XIV, p. 93 ff.)

Séailles. Léonard de Vinci artiste et savant. (Revue philosophique, déc.)

Semper, H. Die Brixener Malerschulen des XV. und XVI. Jahrh. und ihr Verhältniss zu Michael Pacher. [Aus: Zeitschr. d. Ferdinandeums.] gr. 8⁰, 138 S. mit 15 Lichtdr.-Taf. Innsbruck, Wagner. M. 2. 80.

Sokolowski, M. Neue Mittheilungen über Hans Dürer. (Anz. d. Akademie d. Wissensch. in Krakau, 1891, 7 u. 8.)

Spielmann, M. H. Henriette Ronner, the Painter of Cat Life and Cat Character. f⁰. Cassell.

Springer, A. Albrecht Dürer. Mit Taf. und Illustr. im Text. gr. 8⁰, 184 S. Berlin 1892, G. Grote. M. 10. —.

Stephens, F. G. Venus Astarte, otherwise Astarte Syriaca. By Dante G. Rossetti. (Portfolio, März.)

Stummel, F. Alte Fensterverglasungen im Dome zu Xanten. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 1.)

Tableaux de Lancret pour Versailles, 1743. (Revue de l'art français, 1892, 3.)

Thode, H. Hans Thoma. [Aus: Graph. Künste, XV, 1.] Imp.-4⁰, 28 S. mit 1 Taf. u. 18 Textabbildungen. Wien, Gesellsch. f. vervielfält. Kunst. M. 15. —.

Thoma, H. 18 Photograv. nach den Originalen d. Meisters. Begleitender Text v. H. Thode. gr. f⁰, 3 Bl. Text. München, F. Hanfstaengl Kunstverl. A.-G. Gebund. in Halbjuchten mit Goldschn. M. 60. —.

Todtentanz, der Freiburger. (Christl. Kunstblatt, 12.)

Trenta, G. L'Inferno di Andrea Orgagna, affresco che trovasi nel Campo santo pisano, in relazione all' Inferno di Dante. 16⁰, 35 p., con una fotoincisione. Pisa. L. 1. —.

Tschudi, H. Die Pieta von Giovanni Bellini im Berliner Museum. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., XII, 4.)

Uebergang in der Glasmalerei. (Blätter f. Kunstgewerbe, XX, 11.)

Unger, J. H. W. Brieven van eenige schilders aan Constantijn Huygens. (Oud-Holland, IX, 3.)

Vacano, E. M. Salvator Rosa und die Naturalisten. (Allgem. Kunstchronik, 5.)

Verreyt, C. C. V. Jets over den schilder Joost van Hoigarden. (Oud-Holland, IX, 3.)

Verrières exécutées au chateau de Vaudreuil par Gilles de Paris, verrier de Rouen, 1352—1353. (Chronique des arts, 38.)

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders, X. (Oud-Holland, IX, 1.)

(Vinci, L. da.) Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella biblioteca Ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato della r. Accademia dei Lincei ecc. f⁰, XIV, 20 p. con venti tavole. Roma, tip. della r. Accademia dei Lincei.

— Les Manuscrits de Léonard de Vinci. Tome VI (et dernier). Manuscrits H., de la Bibliothèque de l'Institut, A. S. H. 2038 et 2037, de la Bibliothèque nationale, publiés en fac-similés phototypiques, avec transscriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques, par C. Ravaisson-Mollien. f⁰. Librairies-Imprimeries réunies. fr. 150. —.

Vitraux suisses. (Arch. hérald. suiss., juill.—oct.)

Vives-Ciscar, J. Bosquejo biografico del pintor y grabador Valenciano Crisostomo Martinez y Sorle. 4⁰. Valencia, Federico Domenech.

Volbehr, T. Rottenhammer's Krönung Mariä. (Mittheil. aus d. germ. Mus., 1891, 8 u. 9.)

W. T. La peinture allemande en Belgique. (Chronique des arts, 35, 36.)

Wastler, J. Die Ordnung der von Peter de Pomis gegründeten Maler-Confraternität in Graz. (Beiträge zur Kunde steiermärk. Geschichtsquellen, 23.)

Welcke, E. K. W. Diefenbach als Künstler. (Moderne Blätter, I, 10.)

Wibel, F. Beiträge zur Geschichte, Etymologie und Technik des Wismuths und der Wismuthmalerei. (Bericht [f. d. Jahr 1890] des Museums f. Kunst und Gewerbe in Hamburg.)

Wiederherstellung der Wandmalereien im „Heidentempel" in Znaim. (Mittheilung. d. Mähr. Gewerbe-Museums, Oct.)

Wilke, H. Biographie des Malers Carl Gustav Hellqvist, nach authent. Quellen bearb. gr. 8⁰, VI, 71 S. mit 1 Bildniss. Berlin, C. F. Conrad. M. 1. —.

Wölfflin, H. Hans von Marées. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 4.)

Worp, J. A. Constantye Huggens over de schilders van zijn tijd. (Oud-Holland, IX, 2.)

Wyzewa, T. Les chefs d'œuvre de l'art au XIXe siècle. La peinture étrangère au XIXe siècle. 4⁰. Librairie illustrée. fr. 20. —.

Zippel, G. Leonardo da Vinci; discorso letto nella inaugurazione del regio liceo L. da Vinci. 8⁰, 15 p. Empoli, tip. Traversari, 1891.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Alvin. Léopold Wiener, graveur en médailles et son œuvre. (Revue belge de numismatique, XLVIII, 1.)

Ambrosoli. Una medaglia inedita di Giacomo Jonghelinck. (Rivista italiana di numismatica, 1891, 3.)

Bellini, G. M. Lo stemma della città di Lanciano. (Arte e storia, XI, 6.)

Bernadet y Valcázar, J. Apuntes arqueológicos. Armas y armaduras — Las espadas de Toledo — Notas para la historia de la escultura movible en España. 4⁰, 67 p. Cádiz, Federico Joly.

Blanchet, J. A. Monnaies inédites ou peu connues de la Chersonèse Taurique et de la Moesie (Acquisitions récentes du Cab. des Médailles). (Revue numismatique, 1er trim. 1892.)

— Un ministre numismatiste au XVIII siècle. (Annuaire de Numismatique, sept.—déc. 1891.)

Böttcher, F. Einiges über Heraldik. (Wieck's Gew.-Ztg., 35.)

Brakenhausen, F. Ueber die Verschönerung der modernen Münzen. (Der deutsche Herold, 7, 8, Beil.)

Brambilla. Monete italiana inedite nella Collezione Brambilla a Pavia. (Rivista italiana di numismat., IV, 4.)

Brandis. Das Siegel des Dompropstes Otto d. Ae., Grafen von Woldenberg. (Der deutsche Herold, 12.)

Cahorn. Médailles des résidants de France à Genève. (Rev. suisse de numismatique, 1891, 2.)

Campaner y Fuertes, A. Indicator manual de Numismática espanola. 8⁰, XIV, 575 pág. Madrid, Libr. de Murilio.

Caron, E. La trouvaille de Sceaux (Loiret). Monnaies de Xe et XIe siècles. (Bulletin de numismatique, nov.)

— Quelques mots de numismatique normande. 8⁰, 16 p. avec fig. Caën, impr. Delesques. (Extr. des Comptes rend. du congrès tenu à Evreux par la Soc. franç. d'archéol. en juillet 1889.)

Castellani, G. Una medaglia Fanese del secolo XV. (Rivista ital. di numismat., IV, 4.)

Chardin. Recueil de peintures et sculptures héraldiques. (Bulletin monumental, Sixième Série, Tome septième.)

Clericus, L. Das sogenannte Künstlerwappen. (Zeitschr. d. Bayer. Kunstgew.-Vereines München, 1892, 1. 2.)

Danchez. Essai de sigillographie. Saint-Luc, patron des anciennes facultés de médecine. 8⁰, 35 p. avec figures. Paris, Poussielgue.

Drouin, E. Sur quelques monnaies Turco-Chinoises des VIe, VIIe et VIIIe siècles. (Revue numismat., 1891, p. 454 ff.)

Duhn e **Ferrero.** Le monete galliche de medagliere dell' ospicio del Gran S. Bernardo. Clausen. Torino. 4⁰, 60 p., con due tavole.

Durrer, R. Der Siegelstempel Adrians von Rambures. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 4.)

F. W. Mittelalterliche Siegelstempel. (Der d. Herold, 10.)

Ferrero, L. Vincenzo Promis e i suoi studj numismatici (aus Miscellanea di storia italiana, II, 14). 8⁰, 8 S. Torino 1891.

Ferray, E. Le trésor militaire d'Evreux (Monnaies romaines). (Rev. numismatique, 1er trim. 1892.)

Fikentscher, L. Beiträge zur hennebergischen und hessischen Münzkunde im Mittelalter. (Zeitschr. f. Numismatik, XVIII, 1.)

Forser, R. Das Urbild des heraldischen Adlers. (Der deutsche Herold, 12.)

Fränkel, M. Die Münzen von Pergamon mit dem Bilde der Drusilla. (Zeitschr. f. Numismatik, XVIII, 1.)

Froidefond de Boulazac, A. Armorial de la noblesse du Périgord. 2 vol. 8⁰, Tome Ier, 546 p. avec armoiries et planche. Périgueux, impr. de la Dordogne.

Gautier, A. Note sur les armes de la républ. de Genève. (Arch. hérald. suisses, juillet—oct.)

Gavazzi, G. Grosso inedito di Gian Galeazzo Visconti per Verona. (Rivista italiana di numismatica, V, 1.)

Geoffray, S. Répertoire des sceaux des villes françaises dont l'inventaire et la description par M. Douet d'Arc ont été publiés sous la direction des Archives nationales en 1861, 1867 et 1868, photographié par S. Geoffray. 8⁰, 51 p. Paris, impr. Noizette. fr. 4. —.

Gheusy, P. B. [Norbert Lorédan.] Le blason héraldique. Manuel nouveau de l'art héraldique, de la science du blason et de la polychromie féodale d'après les règles du moyen-âge. gr. 8⁰, XXVII, 374 p. avec 1300 grav. et un armorial. F. Didot. fr. 15. —.

Gnecchi, E. Appunti di Numismatica Italiana. (Rivista italiana di numismatica, V, 1.)

Gull, F. Die Grafen von Monfort, Werdenberg etc. (Arch. hérald. suisses, juillet—oct.)

Halke, H. Ueber die Technik der Bracteatenprägung. (Blätter f. Münzfreunde, Dresden, 1891, Nr. 178.)

Haller. Schweizerisches Münz- und Medaillen-Cabinet. (Revue suisse de numismatique, 1891, 2.)

Hallez d'Arros. L'Armorial général de France. Notice historique sur l'orgine des armoiries bourgeoise et sur l'edit fiscal de 1696. 8⁰, 48 p. avec fig. Paris, Flammarion. fr. 1. 50.

Hanstein. Bemerkungen zum Wappen Derer von Kerstlingerode. (Der deutsche Herold, 11.)

Hartmann, M. Zwei unedirte Silbermünzen des Mamelukensultans Salämisch. (Zeitschrift f. Numismatik, XVIII, 1.)

Heinrich, T. Die Siegel und Wappen der Stadt Görlitz. (Neues Lausitzisches Magazin, 67. 2.)

Heraldry, Ancient and Modern, including „Boutell's Heraldry". Edit. by S. T. Aveling. 488 Illustr. 8⁰. Commin (Exeter). Gibbings.

Horn. Zu M. de Clercqs Katalog seiner Sammlung sasanidischer Gemmen. (Zeitschr. d. deutsch. morgenländ Gesellsch., XLV, 3.)

Juste, A. Une Médaille de Louis XII. (Chronique des arts, 13.)

Kenner, F. Bildnissmedaillen der Spätrenaissance. (Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh., XII.)

— Leone Leoni's Medaillen für den kaiserlichen Hof. (Jahrb. d. kunsthist. Sammlg. d. Allerh. Kaiserh., XIII.)

Knothe, H. Die ältesten Siegel des oberlausitzischen Adels. (N. Lausitzisches Magaz. 67. 2.)

Kubitschek, J. W. Erläuterungen zu einer für den Schulgebrauch ausgewählten Sammlung galvanoplastischer Abdrücke antiker Münztypen. (Zeitschr. f. d. österr. Gymnas., 42. 12.)

Kull, J. V. Niederolm eine Münzstätte des Pfalzgrafen I. von Zweibrücken-Veldenz 1464—1465. (Zeitschr. f. Numismatik, XVIII, 1.)

Ladé. Les monnaies frappées à Gex par Charles-Emanuel Ier, duc de Savoie. (Bulletin de la Soc. suisse de numismat., X, 11.)

— Un esterlin de Louis II, baron de Vaud. (Bull. de la Société suisse de numismat., 4.)

Lagumina, B. Studi sulla Numismatica Arabo-Normanna di Sicilia. (Archivio storico siciliano, N. S., XVI, 1 e 2.)

Laporterie, J. A propos de la monnaie d'Adrien. 8⁰, 4 p. avec grav. et pl. Dax, impr. Labèque.

Laugier, J. Notice sur le monnayage de Marseille depuis son origine jusqu'à nos jours. 8⁰, 36 p. Marseille, impr. Barlatier et Barthelet.

Lemaire. Étude sur les procédés de fabrication des monnaies anciennes. (Revue belge de numismatique, XLVIII, 1892, 1.)

Livre généalogique des Golomb. 4⁰, 93 p. avec armoir. Lille, impr. Desclée, de Brouwer et Co.

Luppi, C. Giorgio Vanni. (Rivista italiana di numismatica, V, I.)

Malaguzzi, F. I Parolari da Reggio e una medaglia di Pastorino da Siena. (Archivio storico dell' arte, V, 1.)

Marchéville. Louis X le Hutin a-t-il frappé des gros tournois? (Rev. numism., 1er trim. 1892.)

Meier, P. J. Beiträge zur Bracteatenkunde des nördlichen Harzes. (Archiv f. Bracteatenkunde, II, 2. 3. 4. 5.)

Morin-Pons. Le sceau de Vautier Bonjur, chanoine de Genève. (Revue suisse de numismatique, 1891, 2.)

Morsolin, B. Una medaglia di Alfonsina Orsini. (Rivista italiana di numismat., V, 1.)

— Una medaglia di Carlo V. (Rivista ital. di numismat., IV, 4.)

Nahuys, M. International numismatisch Congres, te Brussel. (Dietsche Warande, 1892, 1.)

Neuenstein, K. Das Wappen d. grossherzogl. Hauses Baden in seiner geschichtlichen Entwickelung, verbunden m. genealogischen Notizen. gr. 4⁰, 68 S. m. 12 z. Thl. farb. Taf. u. 1 Stammtaf. Karlsruhe, O. Nemnich. M. 20. —.

Nützel, H. Münzen der Rasuliden, nebst einem Abriss der Geschichte dieser jemenischen Dynastie. Inaug.-Diss. 8⁰, 80 S. Jena.

P. S. A propos de la médaille de Louis Le Fort de Genève. Une médaille philatélique. (Bull. de la Soc. suisse de numism., 5.)

Pila-Carocci. Brevi cenni sullo zecchino di papa Paolo II battuto in Spoleto. (Rivista italiana di numismatica, 1891, 3.)

Porée. François Bertinet. modeleur et fondeur en médailles. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 512.)

— François Bertinet, modeleur et fondeur de médailles. 8⁰, 16 p. et gravures. Paris, impr. Plon, Nourrit et Co.

Raadt. Les armoiries des Berthout et de Malines. Bruxelles. Malines. Dessain. 8⁰, 34 p. (Extr. du Bull. du Cercle archéol. etc., 1891.) fl. 1. —.

Reinach, T. Monnaies inédites d'Asie Mineure. (Revue numismatique, IV.)

Renaud. De l'origine des fleurs de lis dans les armoiries royales de France. 8⁰, 12 p. avec fig. Château-Thierry, impr. de la Société anonyme l'Echo républicain de l'Aisne. (Extr. des Annales de la Soc. hist. et archéol. de Château-Thierry.)

Roest, T. M. Essai de classification des monnaies du comté, puis duché de Gueldre. (Revue belge de numismatique, 1892, 1.)

Rouyer. Description des jetons intéressant les Pays-Bas dont les coins sont conservés à l'Hôtel des Monnaies à Paris. (Revue belge de numismat., XLVIII, 1.)

Sambon, A. G. I „Carlini" e la medaglia trionfale di Ferdinando I d'Aragona re di Napoli. (Rivista italiana di numismat., IV, 4.)

Saxe-Cobourg, Pierre, Prince de. Monnaies grecques inédites ou peu connues de la Phrygie et de la Carie. (Revue numism., 1er trim. 1892.)

Scalabrino, E. Silex taillés trouvés dans différentes exploitations à Le Cateau (Nord) et environs en 1890—91. Résumé d'archéologie préhist. étude comparative. 8⁰, 19 p. et 38 pl. Le Cateau, impr. Samaden et Roland.

Scheuner, R. Bracteatenfunde in der Oberlausitz. (Archiv f. Bracteatenkde., II, 5 u. 6.)

Schlosser, J. Typare und Bullen in der Münz-, Medaillen- und Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Jahrb. d. kunsthist. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserh., XIII.)

Schlumberger, G. Sceaux et Bulles des empereurs latins de Constantinople. 8⁰, 29 p. et 10 pl. Caen, Delesques.

— Une monnaie d'or byzantine inédite portant les effigies de l'empereur Théophile, de sa

femme et de ses filles. (Revue numismatique, 1er trim. 1892.)

Serrure, R. Médaille inédite de J. H. de Altaemps, commandant des troupes espagnoles à Anvers, en 1574 et 1575. (Annuaire de la Soc. franç. de numismat., 1891, Juli—Aug.)

— Numismatique lorraine. Les premières monnaies de Remiremont. (Bulletin de numismatique, janv. 1892.)

— Vorläufiges Verzeichniss der Münzen der Grafen von Limburg. Hrsg. als vorbereitende Arbeit einer bald zu erscheinenden Monographie. (Catalogue provisoire des monnaies etc.) 8°, 16 p. fig.) fl. 5. –.

Seyler. Die deutschen Königs- und Kaiserkronen. (Der deutsche Herold, 1.)

Stückelberg. Römische Münzfunde in Frankreich. (Bull. de la Soc. suisse de numismat., 1891, 6.)

Taschenbuch, genealogisches, d. Uradels. 1. Bd. Mit 6 Farbendr.-Wappen, 1 Siegeltaf., 2 Schlossansichten u. 8 Portr. in Photograv. u. Stahlst. 8°, X, 509 S. Brünn, F. Irrgang. M. 10. —.

Tribolati, F. Grammatica araldica ad uso degli italiani. 3. edizione riveduta dell' autore. con appendice sulle livree. 16°. fig. p. XI, 116. Milano, U. Hoepli.

Valentin. Un double denier inédit de Louis le Bon prince d'Orange. (Rev. numismat., IV.)

Vallentin, R. Pierre de Coucils et la maîtrise de l'atelier monétaire de Villeneuve. (Annuaire de la Soc. franç. de numism., 1891, Juli—Aug.)

— Un sequin avignonnais inédit du pape Calixte III. (Bulletin de numismatique, Nr. 4.)

Vallier, G. Dictionnaire des devises héraldiques, numismatiques, historiques et fantaisistes du Dauphiné. 8°, V, 77 p. Valence, impr. Céas et fils. (Extr. du Bull. de la Soc. d'archéologie et de statistique de la Drôme.)

— Sigillographie de l'ordre des chartreux et numismatique de saint Bruno. gr.-8°, XXVI, 511 p. et planches. Neuville-sous-Montreuil (Pas-de-Calais), impr. Duquat.

Venturi, A. Costanzo, medaglista e pittore. (Archivio storico dell' arte, V, 5.)

Vienne. Des transformations successives du sou. (Revue numismatique, IV.)

Wackernagel, R. Wappenbücher in Basel. (Der deutsche Herold, 11.)

Werveke, N. Trouvaille de Beaufort, Grand-Duché de Luxembourg. (Revue belge de numismat., 1891, p. 509 ff.

Witte, A. Deux jetons à l'effigie de Don Carlos fils et Philippe II. roi d'Espagne. (Annuaire de Numismatique, Sept.—Dec. 1891.)

Wunderlich. Der Münzfund von Gammelie. (Jahrb. d. Vereines f. mecklenb. Geschichte u. Alterthumskunde, 56.

Zay, E. Histoire monétaire des colonies françaises d'après les documents officiels. 8° avec 278 fig. Rollin-Feuardent. fr. 20. —.

— Histoire monétaire des colonies françaises. (Revue numismatique, 1er trim. 1892.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

ABC, das deutsche (Alphabet allemand), illust. 16°, 40 p. Paris, Garnier frères.

Aldegrever, H. 1502—1555, Ornamente. Facsimiles in gleicher Grösse der im k. Kupferstich-Cabinet München vorhand. Orig.-Stiche. Zusammengest. auf 25 Taf. nach den Nummern von Bartsch. Neu hrsg. in unveränd. photograph. Lichtdr. von P. Seener. f°. (1 Blatt Text). Regensburg, A. Coppenrath's Verl.) In Mappe. M. 10. —.

Alphabet illustrée. 100 vignettes et lettres ornées, dessinées par Girardet, Grandville, Sagot, Werner. 18°, 144 p. Tours, Mame et fils.

Amateurkunst. 37 Photograv. nach Naturaufnahmen aus der internat. Ausstell. künstler. Photographien zu Wien 1891. Text: künstler. Theil von J. Falke, techn. Theil von J. M. Eder. f°. Wien, Gesellschaft f. vervielfält. Kunst. M. 40. —.

Arnold, H. Die Negativ-Retouche nach Kunst- und Naturgesetzen. 8°, VIII, 480 S. mit 53 Abbild. Wien 1892, A. Hartleben. M. 6. —.

Arten, die hauptsächlichsten, der Vervielfältig. bildlicher Darstellungen. (Gewerbeblatt aus Württemb., 43.)

Beraldi, H. Estampes et Livres (1872—1892). 4°, XIV, 279 p. et portrait. Paris, L. Conquet.

— Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes. XI. Pillement-Saint-Eve. 8°, 293 p. Paris, Conquet, 1891.

Biblia pauperum. Facsimile-Reproduction, getreu nach dem in der Erzherzogl. Albrecht-schen Kunstsamml. „Albertina" befindl. Exemplar. Von A. Einsle. Mit einer erläut. hist.-bibliograph. Beschr. von J. Schönbrunner. gr. 4°, 40 Bl. mit 16 S. Text. Wien (1890), A. Einsle. M. 36. —.

Bibliographie des livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe (1469—1525). 8°, XLVI, 541 p. avec grav. Paris, Leclerc et Corman.

Bibliothekzeichen des Dr. Christoph Scheurl (1481—1542). (Anz. d. germ. Nationalmuseums 1891, 6.)

Bouchot, H. Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des estampes et des manuscrits de la Bibliothèque nationale. 8°, 2 vol. Paris, Plon, Nourrit et Cie. fr. 30. —

— Jules Jacquemart. (Chronik f. vervielfält. Kunst, IV, 11. 12.)

— Les livres à vignettes du XVe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Les livres à vignettes du XIXe siècle. 12°, 2 vol. Paris, Rouveyre. fr. 15. —.

Brébion, E. La famille des Drevet (1649—1721). (Revue de l'art franç. anc. et moderne, 9. 10.)

Buisseret, A. Raffet, 1804—1860. (L'Art, 1891, p. 279 ff.)

Burckhardt, D. A. Dürer's Aufenthalt in Basel 1492—1494. gr. 4°, 50 S. mit 15 Textillustr. u. 40 Lichtdr.-Taf. München, Hirth. M. 20. —.

Catalogo della mostra delle riproduzioni di opere e dei disegni originali di Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino. 16°, p. XV, 7). Bologna, soc. tip. Azzoguidi, 1891.

Claudin, A. Les Origines de l'imprimerie à Reims. Les trois premiers Imprimeurs: Claude Chaudière, Nicolas Trumeau, Nicolas Bacquenois. 8°, 24 p. Paris, Claudin.

Colvin, S. Gentile Bellini's Skizze für ein Gemälde im Dogenpalast zu Venedig. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., XIII, 1.)

Contades, G. Les Ex-Libris du canton de Carrouges. 8°, 23 p. avec grav. Paris, Champion.

Delisle, L. Notes sur le département des imprimés de la Bibliothèque nationale (septembre 1891). 8°, 65 p. Paris, Champion.

Dresser, A. R. Photography by the hand camera. (Art Journ., Juli.)

Duchochois, P. C. L'éclairage dans les ateliers de photographie. Trad. de l'éd. américaine par C. Klary. 8⁰, 122 p. Tours, impr. Delisle frères, à la Société d'éditions scientifiques, 4, rue Antoine Dubois. (Biblioth. générale de photogr.)

Einsle, A. Die graphischen Künste alter und neuer Zeit. (Oesterr.-ungar. Buchh.-Corresp., 44 ff.)

Ex-libris. Zeitschr. f. Bücherzeichen-, Bibliothekenkunde und Gelehrtengeschichte. Organ d. Ex-libris-Vereins zu Berlin. Hrsg. b. a. W.: Kanzleir. G. A. Seyler. 1. Jahrg. Okt. 1891 bis Sept. 1892. gr. 4⁰. (Nr. 1, 16 S. mit Abbild.) Berlin-Görlitz, C. A. Starke in Comm. M. 15. —. Vereinsmitglieder M. 12. —.

Falke, J. Farbige Kupferstiche. (Wiener Ztg., 293 ffg.)

Frizzoni, G. Nuovi risultati della fotografica à servigi dell' arte. (Arte e storia, X, 22.)

Gérard Morrhe, imprimeur parisien (1530—1532). 8⁰, 12 p. Nogent-le-Retrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile-de-France, 1891, t. 18, p. 133—144.)

Grandmaison, L. Lettre de Pierre de Rochefort, graveur de l'Académie de Portugal, à Clairambault, 1728. (Revue de l'art français, 1892, 3.)

Graul, R. William Unger. (Graph. Künste, XIV, p. 81 ffg.)

Grefe. Unser altes Wien. Samml. von photolithogr. Nachbildungen seltener alter Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte zur Topographie, Kunst- und Culturgeschichte Wiens im 15. bis 18. Jahrh. Hrsg. und mit erläuterndem Text versehen. I. Ser. f⁰, 24 Bl. mit 56 S. Text in gr. 8⁰. Wien, Gilhofer & Rauschburg. M. 18. —.

Grimaud, H. Les Origines de l'imprimerie à Chinon (notes historiques). 8⁰, 8 p. Tours, Péricat.

Guiffrey, J. Marché conclu entre Charles Simonneau et Louvois pour la gravure des peintures de la grande galerie de Versailles, 1688. (Revue de l'art français, 1892, 3.)

Habich, E. Handzeichnungen italien. Meister in photograph. Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff). Mitgetheilt von E. H. (Kunstchronik, N. F., III, 17.)

Hamerton, P. G. The present state of the fine arts in France. XII. Engraving etc. (The Portfolio, 24.)

Hanau, E. Vade-mecum de l'amateur-photographe, traité pratique à l'usage des débutants, suivi d'un formulaire de recettes et procédés divers. 12⁰, 49 p. avec fig. Paris, impr. Imbert.

Hasselblatt, J. (J. Norden). Der Kupferstich in Russland während des 17. und 18. Jahrh. (Chronik f. vervielfält. Kunst, IV, 9.)

Hédiard, G. Les Maîtres de la lithographie. Paul Huet. 8⁰, 24 p. Le Mans, impr. Monnoyer.

Herkomer, H. Etching and mezzotint Engraving. Lectures delivered at Oxford. 4⁰, VIII, 107 S. mit Radierungen und Holzschnitten. London, Macmillan and Co. 1892.

Hermann, F. Max Klinger, Maler — Radierer. Eine Studie. (Westermann's Monatshefte, Oct.)

Jacquot, A. Les Wiriot-Woeirot, orfèvres-graveurs lorrains. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 184.)

Jerrold, B. Life of Gustave Doré. With 138 Illust. from Original Drawings by Doré. 8⁰. W. H. Allen and Co.

Imprimerie, L', du cabinet du roi au château des Tuileries sous Louis XV (1718—1730). 8⁰, 11 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

K. P. Notiz. [Hans Sebald Beham.] (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., XII, 4.)

Kristeller, P. Un' antica riproduzione del Torso di Belvedere. (Archivio storico dell' arte, 6.)

Küttner, C. 74 Blatt Monogramme, Zierschriften und Kronen. qu.-1⁰, 1 Bl. Text. Weimar, B. F. Voigt. M. 4. 50.

Laffaille, J. Notice typographique interessant les amateurs de livres. 8⁰, à 2 col. 20 p. Montrouge, impr. et libr. de l'auteur.

Ledieu, A. Notice sur deux Livres d'heures du XIVe siècle. (Revue de l'art chrétien, II, 5.)

Lehrs, M. Ueber einige verschollene Werke Hans Holbeins des Aelteren. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 12.)

Linton, W. J. The masters of wood engraving. f⁰, XVIII, 230 p. avec gravures. et facsimile. London, B. F. Stevens. fr. 300. —.

Lippmann, F. Die graphischen Reproduktionen der Reichsdruckerei. (Kunstgesch. Gesellsch. Berlin 1892, Sitzungsber., 1.)

— Ueber die künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung der Abdrucksgattungen von Kupferstichen. (Chronik f. vervielfält. Kunst, IV, 6. 7.)

— Ueber die künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung der „Abdruckgattungen" („États") der Kupferstiche. (Kunstgeschichtl. Gesellsch., Sitzungsber. 1891, V.)

Lostalot, A. Les Graveurs contemporains: Henriquel-Dupont. (Gaz. des Beaux-Arts, mars.)

Molinier, A. Les Manuscrits et les Miniatures. 16⁰, 349 p. avec 80 grav. Paris, Hachette et Co. fr. 2. 25. (Biblioth. des merveilles.)

Nentwig, H. Die Wiegendrucke in der Stadtbibliothek zu Braunschweig. Im Auftrage der städt. Behörden bearbeitet. gr. 8⁰, IX, 246 S. Wolfenbüttel. J. Zwissler. M. 7. 50.

Noel, G. Louis-Pierre Henriquel. (L'Art, 1 mars.)

Nolhac, P. Pétrarque dessinateur. (Gaz. des Beaux-Arts, janv.)

Notiz, technische, betr. farbige Photographie. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 41.)

Omont, H. Gérard Morrhe, imprimeur parisien (1530—1532). (Bulletin de la soc. de l'histoire de Paris, 5.)

Phillips, C. Gustave Doré. (Portfolio, Dec.)

Pit, A. La gravure dans les Pays-Bas au XVe siècle et ses influences sur la gravure en Allemagne, en Italie et en France. (Revue de l'art chrétien, II, 6 und III, 1.)

Revue mensuelle de la librairie, papeterie, imprimerie, reliure. Ire année. Num. I. (Oct. 1891). f⁰, 4 p. et supplément in 8⁰ de 8 p. Ramberviller (Vosges), impr. Risser. Paris, 20, rue Malher.

Robert, K. Traité pratique de la gravure à l'eau forte (paysage et figure). 8⁰, 137 p. et gravures. Paris, Laurens. fr. 6. —.

Huepprecht, C. Ueber Incunabeln. 8⁰, 13 S. Weimar, Weissbach. (Aus: „Deutsche Buchhändler-Akad.") M. —. 25.

Santoponte, G. Manuale di fotografia. 12⁰, con 50 figure. Livorno. L. 1. 50.

Sarre. Preussische schwarze Husaren in zeitgenössischen Darstellungen, 1741—1891. 4⁰, 13 Taf. mit 8 S. Text. E. S. Mittler & Sohn. M. 6. —.

Savigny de Moncorps. Bibliographie de quelques almanachs illustrés du XVIIIe siècle (1759—1790). 8⁰, 56 p. Châteaudun, impr. Pigelet.

Schmidt, A. Ein schweizer Kartenspiel aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts in der grossherzogl. Hofbibliothek zu Darmstadt. (Quartalblätter d. histor. Ver. f. d. Grossh. Hessen, N. F., I, 4.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. Tome I., contenant un catalogue des gravures xylographiques se rapportant à la bible, l'hist. apocryphe et légendaire, la sainte Trinité et la sainte Vierge, avec des notes critiques, bibliographiques et iconologiques. gr. 8⁰, XVI, 366 S. Berlin, Alb. Cohn. M. 12. —.

Some illustrated books. (Art Journ., Dec.)

Someren, J. F. Wesenbeke of Marnix? Histor.-bibliograph. Studie. (Oud-Holland, IX, 2.)

Stiche, farbige, als Modeartikel. (Kunstchronik, N. F., III, 10.)

Térey, G. Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumsbuch von 1520. Eine kunsthistor. Studie. gr. 8⁰, XII, 113 S. mit 7 Lichtdr.-Taf. und 1 Bl. Erklärung. Strassburg i. E., J. H. E. Heitz. M. 5. —.

Tisserand, L. Le Livre pour tous. Causeries sur la photographie. 16⁰, 128 p. avec fig. Paris, Boulanger.

Toeche-Mittler. Moltke als Zeichner. (Kunstgeschichtl. Gesellsch. Berlin. Sitzungsber. 1892, II.)

Valabrègue, A. Abraham Bosse. gr. 8⁰, avec 42 grav. Librairie de l'Art. fr. 4. —. (Les Artistes célèbres.)

Villon, A. M. Manuels Roret. Nouveau Manuel complet du dessinateur et de l'imprimeur, lithographe, traitant de toutes les opérations lithographiques sur pierre et sur zinc, de l'autographie, des reports, de la gravure, de la chromolithographie, de la photolithographie, de la phototypie et de tous les procédés connus jusqu'à ce jour pour reproduire les écritures et les dessins au moyen de la pierre, du zinc etc. Ouvr. accomp. d'un atlas de 11 planches. 2 vol., 18⁰, t. Ier, XX, 364 p., t. 2d, 340 p. Paris, Roret. Les 2 vol. et l'atlas fr. 9. —.

Viollet-le-Duc, E. Auguste-Alexandre Guillaumot. (L'Art, 15 mars.)

Volkmer, O. Ueber neuere Arbeiten im Gebiete der Photographie und der modernen Reproductionsverfahren. Vortrag, gehalten im N.-österr. Gewerbe-Verein. (Wochenschr. d. N.-öster. Gew.-Vereins, 44.)

Wessely, J. E. Antonj Waterloo. Verzeichniss seiner radirten Blätter, beschrieben. (Kritische Verzeichn. von Werken hervorragender Kupferstecher. 7. Bd.) gr. 8⁰, XII, 61 S. mit Abbild. Hamburg, Haendcke & Lehmkuhl. M. 3. —.

— Die deutschen Radirungen der Neuzeit. (Kunst f. Alle, 12.)

Wickhoff, F. Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. I. Theil: Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule. II. Theil: Die römische Schule. (Jahrb. des kunsthist. Sammlung. d. Allerh. Kaiserh., XII und XIII.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Abel, L. Die Architekten in ihren Beziehungen zur Innendecoration. (Illustr. Kunstgew. Zeitschrift f. Innendecor., Nov.)

Adam, P. Die Werke der sächsischen Meister (Bucheinbände). (Monatsschr. f. Buchbind., 12.)

Alberti, F. Un inginocchiatojo del secolo XVIII. (Arte ital. decorat. e industr. I, 9.)

Alexandre, A. Histoire de l'art décoratif du XVIe siècle à nos jours. Préface de Roger Marx. Ouvr. orné de 48 planches en couleurs, 12 eaux-fortes et 526 dessins dans le texte. f⁰, XIII, 336 p. Paris, H. Laurens.

Alhard von Drach, C. Die Porzellan- und Fayencefabr. zu Kelsterbach a. M. (Bayer. Gew.-Ztg. 21.)

Allotte de la Fuye. Le Trésor de Saint-Blandine (Isère.) 8⁰, 50 p. Grenoble, impr. Allier père et fils.

Altaraufsätze, Gothische, aus Italien. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 10.)

Altarkreuz und Altarleuchter. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 10.)

Altar-Tabernakel, ein heimischer, ältester Schaffung. (Der Kirchenschmuck [Seckau], XXIII, 1.)

Arne-Petersen, K. Möbel in der Rococo-Ausstellung. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 4.)

Arsène, A. Histoire de l'art décoratif du XVIe siècle jusqu'à nos jours. gr.-4⁰, VII, 336 p., 48 planches, 12 eaux-fortes et 526 dessins. Paris, Laurens.

Audsley, G. et M. A. La Décoration pratique. Modèles usuels pour les peintres décorateurs, dessinateurs, céramistes, etc. Première et deuxième livraisons. f⁰., avec 20 planches. F. Didot. Chaque livr. fr. 12. 50.

B. J. Keramische Neuheiten im niederösterr. Gewerbeverein in Wien. (Sprechsaal, 52.)

Barbier de Montault, X. Le mitrie del tesoro di Monza. (Archivio storico dell' arte, V, 1.)

Barron, L. Les Jeux. Jeux historiques; Jeux nationaux; Sports modernes. Ouvr. orné de 116 grav. 8⁰, 239 p. Paris, Laurens. fr. 3. 50.

Barthélemy, A. Carreaux historiés et vernissés du XIIIe siècle. 8⁰, 8 p. avec vign. Caen, impr. Delesques.

Bapst, G. Le Masque de Henri IV. (Gaz. des Beaux-Arts, oct.)

Bastelaer. Huit grés ornés anciens de Bouffioulx. 8⁰, 14 p. avec 5 pl. lithographiées. Bruxelles, G. Deprez. fl. 1. 50.

Becker, H. Wohnstuben im 16. und 17. Jahrhundert. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecoration, Oct.)

Beissel, S. Aachener Goldschmiede. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 12.)

— Fensterverbleiungen aus der Kirche der Ursulinerinnen zu Maaseyck. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 7.)

Bemalung, die, der Fächer. (Das Kunstgew., 23.)

Benndorf, O. Römischer Pferdeschmuck in Turin. (Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn, XV, 1.)

Bering-Lüsberg, H. C. Bei Gelegenheit der Rococo-Ausstellung des Gewerbevereines. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 4.)

Biais, E. Les stalles de Bassac. (Réun. des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 593.)

Blanc, L. Notice historique sur la coloration artificielle de la soie par alimentation. 8⁰, 14 p. Lyon, Pitrat aîné.

Bode, W. Ein altpersischer Teppich im Besitz der königl. Museen zu Berlin. Studien zur Geschichte der westasiatischen Knüpfteppiche. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., XIII, 1.)

Boeheim, W. Augsburger Waffenschmiede, ihre Werke und ihre Beziehungen zum kaiserlichen und anderen Höfen. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlg. d. Allerh. Kaiserh., XII.)

— Die Zeugbücher des Kaisers Maximilian I. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserh., XIII.)

Bösch, H. Die Aetzmaler Hans Konrad Spörl und Hans Keiser. (Mitthlgn. aus d. germ. Mus., 1891, 11.)

Bostel, F. Beiträge zur Geschichte der Lemberger Goldschmiedekunst im 16. u. 17. Jahrh. (Anz. d. Akad. d. Wiss. in Krakau, 1891, 7 u. 8.)

— Contribution à l'étude de l'orfèvrerie des XVI. et XVII. siècles. (Anzeig. d. Akad. d. Wiss. in Krakau, Oct.)

Bouttilier. Anciens fondeurs de cloches Nivernais ou ayant travaillé dans le Nivernais avant 1790. 8⁰. Nevers, Vallière.

Bracquemond. A propos des manufactures nationales de céramique et de tapisserie. 18⁰, 71 p. Paris, Chamerot et Renouard. fr. 1. —.

Brock, B. Königstrachten in Rosenborg. (In dän. Spr.) (Tidsskr. for Kunstindust., VII, 3.)

Bucher, B. Bronzeschmuck aus der Völkerwanderungsperiode. (Zeitschr. f. christliche Kunst, IV, 7.)

— Deutscher Renaissanceschmucl. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 1.)

Buff. Das Ausgeschenk der Augsburger Buchbinder. (Die Grenzboten, 36.)

Cerasoli, F. Una festa in Campidoglio nel settembre 1513. (Il Buonaroti, IV, 4.)

Cermak. Die geschweiften Becher und ihre Verbreitung. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 3.)

Champeaux, A. L'art décoratif dans le vieux Paris. (Gaz. des Beaux-Arts, mars.)

Chertier, F. Notice sur une aiguière dite Henri II, découverte en Berry et sur les ateliers d'Oiron et de Saint-Porchaire. 8⁰, 61 p. et pl. Châteauroux, impr. Majesté.

Conway, W. M. The lesson of a persian carpet. (Art Journ., Dec.)

Czihak. Nachträge zur Geschichte der schlesischen Glasindustrie. (Schlesiens Vorzeit, V, 6.)

D. D. B. Due vasi in terracotta. (Arte ital. decorat. e industr. I. 9.)

Darcel, A. La céramique italienne d'après quelques livres nouveaux. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Day, L. F. Nature in Ornament. (Text-Books of Ornamental Design.) 8⁰, 264 p. Batsford.

Demmin, A. Die Kriegswaffen in ihren geschichtlichen Entwickelungen von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Eine Encyklopädie der Waffenkunde. 3. gänzl. umgearb. und sehr bedeutend verm. Aufl. Mit über 4500 Abbild. von Waffen und Ausrüstungen, sowie über 650 Marken von Waffenschmieden. gr. 8⁰, IV, 1106 S. Gera-Untermhaus, Köhler. M. 10. —.

Diner, J. Ueber Keramik. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., Oct.)

Doat, T. Causerie d'un émailleur. (Revue des arts décor., juillet—août.)

Ebers, G. Die französische archäologische Mission in Kairo und ihre neue Sammlung arabischer Ornamente. (Brief an W. Lauser.) (Allg. Kunstchronik, 2.)

Effmann. Mittelalterliche polychromirte Holzstatuette mit Metall-, Email- und Krystallschmuck aus Kloster Oesede. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 12.)

Egli, E. Genfer Thonlampe mit dem Symbol des Fisches. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 4.)

Einbände, zwei, der Barockzeit mit Punktstempeln. (Monatsschr. f. Buchbinderei, II, 7.)

Endl, F. Die Tapeten im Paulszimmer des Stiftes Geras. (St. Leopold-Blatt, 11.)

Essenwein, A. Nürnberger Schrank aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Mittheil. d. germ. Nationalmus., 1891, 10.)

Essenwein, A. Zwei geätzte Prunkharnische im germanischen Museum. (Mitth. a. d. german. Mus., 1891, 8 u. 9.)

Evans, A. J. On a Late-Celtic Urnfield at Aylesford, Kent, and on the Gaulish, Illyro-Italic, and Classical Connexions of the Pottery and Bronzework there discovered. (Archæolog. 52, part 2, p. 319.)

Fächer, Chinesische. (Gewerbebl. aus Württemberg, 37.)

Falke, J. Rahmen. Eine Auswahl aus der Sammlg. d. k. k. österr. Museums f. Kunst u. Industrie auf 50 Taf. Lichtdr. — Hrsg. u. m. e. Einleitg. versehen. gr. 4⁰, 9 S. Text. Wien, A. Schroll & Co. M. 35. —.

Falke, O. Türkische Fayencen. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbever., 1.)

Foillet, J. Das Musterbuch. 1598. 4⁰, 87 Bl. in Facsimile-Druck mit 1 Bl. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 25. —.

Forrer, R. Eine prähistorisch-altitalische Lederschnittarbeit aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. Monatsschr. f. Buchbinderei, 8.)

Fouque, E. Moustiers et ses faïences. 8⁰, 125 p. et pl. Aix, impr. J. Remondet-Aubin.

Fournier, E. L'art de la reliure en France aux derniers siècles. 18⁰, 273 p. Paris, Dentu. fr. 5. —.

Fragment d'inventaire de Cathérine de Médicis, 1561. (Revue de l'art français, 1892, 2.)

Freitag, C. Ueber die frühesten Versuche der Porzellanfabrication in Europa. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 202.)

Gelcich, G. Zwei Meisterwerke der Goldschmiedekunst in der Domschatzkammer zu Ragusa. (Mitth. d. k. k. Central-Commission. XVII, 3.)

Gerspach. Documents sur les anciennes faïenceries françaises et la manufacture de Sèvres. gr. 8⁰, 246 p. Paris, Laurens.

— Théodore Deck et son influence sur la céramique moderne. (Revue des arts décor., juin.)

Gewandschmuck, zum kirchlichen. (Christl. Kunstblatt, 12.)

Giessereibesitzer, der. Ein Kunst- und Fachblatt für sämmtliche Eisen-, Bronze-, Zink- u. Metallgiessereien und das damit verwandte Kunstgewerbe in Deutschland, der Schweiz, Oesterreich-Ungarn, Dänemark, Belgien, Schweden, Russland u. Rumänien. Schriftleitung: J. V. Fischer. October 1891 bis September 1892. 24 Nrn. 3/4 Bog. mit Abbild. u. 1 Kunstbeilage. gr. 4⁰. München, Weyrather. M. 12. —.

Goodyear, W. H. The Grammar of the Lotus. A new history of classic ornament as a development of sun worship. With observations on the ‚Bronze culture' of prehistoric Europe as derived from Egypt, based on the study of patterns. With numerous illustrations. 4⁰, XII, 408 S. London, Sampson Low, Marston and Co. 1891.

Gruel, L. Christophe Plantin, relieur. (Chron. du journ. gén. de l'impr. et de la libr., 39.)

Guerlin, R. Notice sur les broderies exécutées par les religieuses Ursulines d'Amiens. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 299. — 8⁰, 15 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Co.

Guiffrey, J. Les tapisseries de la Couronne autrefois et aujourd'hui, complément de l'inventaire du Mobilier de la Couronne sous le règne de Louis XIV. (Rev. de l'art français, 1.)

H., J. Porte en fer forgé du XVe siècle. (Revue de l'art chrétien, III, 2.)

Havard, H. Les Arts de l'ameublement. L'Orfévrerie. 8⁰, avec 120 grav. Delagrave. fr. 2. 50.

Hein, A. R. Mäander, Kreuze, Hakenkreuze u. urmotivische Wirbelornamente in Amerika.

gr. 8⁰, VII, 48 S. m. 36 Orig.-Illustr. Wien, A. Hölder. M. —. 80.

Helbig, J. L'autel catholique et son décor. (Revue de lart chrétien, III, 2.)

— Les instruments d'un repousseur en métal. (Comptes rendus de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres, 1891, mai—juin.)

Heyden. Der Sporn. (Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Berlin, Sitzungsbericht 1891, IV.)

Hoch- u. Tabernakel-Altar, ein, des 16. Jahrhs. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 9.)

Hoffmann's, Wilh., neues Modellbuch. 1604. qu.-f⁰, 19 Bl. in Fksm.-Druck mit 1 Bl. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 10. —.

Hofmann-Reichenberg, A. Das Kunstgewerbe Indiens. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver. München, 9. 10.)

Hondt, P. Venise, l'art de la verrerie, son histoire, ses anecdotes et sa fabrication. 8⁰, IV, 72 p. Liége-Paris-Berlin, Ch. Claesen. fl. 2. 50.

Jäk, E. Der Fussboden-Teppich, seine ornamentale Behandlung und ästhetische Bedeutung für das moderne Zimmer. (Zeitschr. f. Innendecoration, Jan.)

Jaennicke, F. Handbuch der Porzellan-, Steingut- u. Fayence-Malerei. 8⁰, VIII, 316 S. m. 23 Illustr. Stuttgart, P. Neff. M. 4. 50.

Jessen, P. Watteau und seine Zeitgenossen als Ornamentisten. (Kunstgesch. Gesellsch. Berlin. 1892. Sitzungsber. 4.)

Jouin, H. Jacques Billet, joaillier. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 8.)

— Jacques Dumoulin et Hoart, Orfèvres (1785). (Revue de l'art franç. anc. et moderne, 9. 10.)

— Magnien, orfèvre. (Revue de l'art français, 1891, 11. 12.)

Kunstgewerbe, Persisches, alter und neuer Zeit. (Wieck's Gew.-Ztg., 33.)

Landi, G. Decorazioni in legno. (Arte italiana decorat. e industr., I. 8.)

— Un drago di bronzo. (Arte ital. decorat. e industr., I, 9.)

Larguillon. Armurerie lorraine. Note sur les collections décrites dans les inventaires des ducs de Lorraine (XVIe siècle). 8⁰, 8 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Soc. d'archéol. lorraine, juillet 1891.)

Lavastre, Jean Bapiste, décorateur. (L'Art pour tous, 10.)

Leisching, J. Salzburger Schmiedearbeiten. (Blätter f. Kunstgew., XX, 9.)

Lepszy, L. Ueber ein Silbergefäss Krakauer Arbeit. (Anzeiger d. Akad. d. Wiss. in Krakau, 1891, 7 u. 8.)

Lessing, J. Der Corvinusbecher von Wiener-Neustadt. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 6.)

— Der „Croy-Teppich" im Besitze der Universität Greifswald. (Kunstgeschichtliche Gesellsch. Berlin. Sitzungsber. 1891, III.)

— Der Becher von Veere vom Jahre 1546. (Kunstgewerbeblatt, N. F., III, 1.)

— Der Hochzeitsbecher Dr. Martin Luther's. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., XIII, 1.)

— Ueber Glasmosaik. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 5.)

— Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 4.)

Leuchter und Lampen in ihrer geschichtlichen Bedeutung. (Wieck's Gew.-Ztg., 32.)

Loersch, H. Die Rolle der Aachener Goldschmiedezunft vom 16. April 1573. Sonderabdruck aus der „Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereines" Bd. XIII, S. 230 ff. 8⁰, 29 S.

Luthmer. Das Wohlfeile im Kunstgewerbe. (Das Kunstgewerbe, 22.)

M. Il portatile della Croce. (Arte italiana decorativa e industr. I, 9.)

Macht, H. Kunstgewerbliches aus England. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 10.)

Madsen, K. Le Japon artistique. (Tidsskr. for Kunstindustri, VII, 3.)

Majoli-Einband aus dem Leipziger Kunstgewerbemuseum. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 7.)

Marsaux, L. Tapisseries de l'église de Vernon (Eure). (Revue de l'art chrétien, XLI, 4.)

Mayer, M. Geschichte der Wandteppichfabriken [Hautelisse-Manufacturen] d. Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern. Mit e. Geschichte der Wandteppichverfertigg. als Einleitg. gr. 4⁰. X, 139 S. m. 21 Lichtdr.-Taf. München, G. Hirth. M. 15. —.

Melani, A. Il colore accessorio decorativo sopratutto in riguardo alla sua applicazione sopra i mobili. (Arte ital. decorat. e industr., I, 8.)

— Sgabelli nel museo Civico di Milano. (Arte ital. decorat. e industr., I, 7.)

— Svaghi artistici e femminili. Ricami, pizzi, gioielli, ventagli, specchi e vetri di Murano. Milano. 4⁰. picc. p. 356 su carta a mano con XVI tavole cromolitografiche e 81 figure intercalate nel testo. 2e. ediz. Leg. elegantemente, tagli oro, in busta. L. 18. —.

Mély, F. Les Vêtements de saint Thomas de Canteloup à Lisieux. 4⁰, à 2 col., 15 p. avec fig. et planche. Lille, impr. Desclée, de Brouwer et Co.

Ménard, R. La Décoration au XVIe siècle. Le Style Henri II. In 16⁰. Librairie de l'Art. fr. —. 75.

— La Décoration au XVIIe siècle. Le Style Louis XIV. 16⁰. Librairie de l'Art fr. —. 75.

— La Décoration au XVIIIe siècle. Le Style Louis XV. 16⁰. Librairie de l'Art. fr. —. 75.

— La Décoration au XVIIIe siècle. Le Style Louis XVI. 16⁰. Librairie de l'Art. fr. —. 75.

Mission, die französische archäologische, in Kairo und ihre neue Sammlung arabischer Ornamente. (Allgem. Kunstchronik, 2.)

Mobiliar, über französisches, im 17. Jahrhundert. (Wiener Möbelhalle, 18.)

Mosaiken, die italienischen. (Gewerbebl. aus Württemberg, 33.)

Nani, E. Legature di libri de sec. XV e XVI. (Arte ital. decor. e industr., I, 9.)

Olsen, B. Die Kopenhagener Goldschmiedemarken. (In dän. Sp.) (Tidsskr. f. Kunstind., 5.)

— Die Kopenhagen'schen Goldschmiedemarken bis 1800. (In dän. Spr.) (Tiddsskr. f. Kunstindustrie, VII, 3.)

— Eremitagen und Servanten. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 5.)

Pabst, A. Spanische Eisenarbeiten. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 6.)

Parasole, Elisabetta, Musterbuch f. Stickereien und Spitzen. 1616. qu.-f⁰. 46 Bl. in Facsimile-Druck mit 1 Bl. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 25. —.

Paukert, F. Wandleuchter aus dem Merkantil-Amtsgebäude in Bozen. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 5.)

Payard, E. Notice sur un vase galloromain en verre, orné de peintures. 8⁰, 15 p. et planche. Reims, impr. Monce. (Extr. du t. 87 des Trav. de l'Académie nat. de Reims. Tiré à 60 exempl.)

Perrossier, C. Les tapisseries de l'église Saint-Bernard de Romans, notice historique et descriptive. 8°. Valence, imp. Valentinoise.

Pf. Gypsabgüsse von Bucheinbänden. (Bad. Gewerbeztg., 38.)

Planté, A. Les Tapisseries du château et l'Exposition rétrosp. de Pau, confer. faite au château d'Henri IV, le 5 mai 1891. 8°, 41 p. Pau, Vve. Ribaut. (Extr. du Bull. de la Soc. des sciences, lettres et arts de Pau. 2de série, t. 20, 1890—91.)

Poggi, V. La suppellettile sacra nelle chiese minori. 8°, 92 p. Genova, tip. dell' istituto Sordomuti.

Pottier, F. Les émaux champlevés des Limoges dans le Tarn-et-Garonne. (Réun. des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 267.)

Prost, B. Présents d'orfèvrerie offert par la ville de Paris aux rois et reines de France et aux souverains étrangers à l'occasion de leurs entrées (1424—1563). (Bulletin de la soc. de l'hist. de Paris, 6.)

Puech, A. Le Potier nimois Sijalon ou Sigalon. Son atelier de céramique du seizième siècle. (Réun. des soc. des Beaux-Arts, XV, p. 81.)

Régamey, F. Le Japon pratique. Avec 100 dessins par l'auteur. 12°. Hetzel. fr. 4. —.

Reliure, la. Organe et propriété de la chambre syndicale des relieurs, brocheurs, cartonniers, doreurs sur cuivre, doreurs sur tranches et marbreurs. Ire année No. 1, 4°, à 2 col., 8 p. (Sept. 1891.) Paris, impr. Chaix, 7, rue Coëtlogon. Abonnement: France un an fr. 6. —, étranger fr. 7. —.

Riegl, A. Aeltere orientalische Teppiche aus dem Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh., XIII.)

Roberts-Austen. New fields for the art metalworker. (Art Journal, Dec.)

Roever, N. Bruno Spanceerder, kunstig boekbinder. (Oud-Holland, IX, 3.)

Rondot, N. Les orfèvres de Troyes du XIIe au XVIIIe siècle. (Revue de l'art franç. anc. et moderne, 9. 10.)

— Les orfèvres de Troyes du XIIe au XVIIIe siècle. (Revue de l'art français 1891, 11, 12.)

Rosenberg, M. Heilthumbücher u. Goldschmiedekunst. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 12.)

— Rauchfässer in Baden. (Kunstgewerbeblatt, N. F., III, 2.)

— Zwei Fälschungen. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 6.)

Rossi, G. B. La capella argentea africana offerta al S. Pontifice Leone XIII. dal card. Lavigerie: memoria. f°, fig. p. 33 con 3 tavole. Roma, tip. della Pace di Filippo Cuggiani.

Sann, H. v. der. Altsteirische Trachten. Eine Studie. (Aus: „Grazer Wochenbl.") gr. 16°, 39 S. Graz, P. Cieslar.

Schäffner, V. Die Porzellandecoration und ihre Wandlungen. (Sprechsaal, 38.)

Scherer, C. Bemerkungen über Modelleure der Fürstenberger Porzellanmanufaktur und ihre Modelle. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 3.)

— Technik und Geschichte der Intarsia. Mit Titelbild und 25 Abbild. im Text. gr. 8°, VIII, 164 S. Leipzig, T. O. Weigel Nachf. M. 5. —.

Schiödte, E. Moderne Buchbindung. (In dän. Spr.) (Tidsskr. for Kunstindustrie, 2.)

Schirek, C. Nachweis des Namens Jamnitzer in Mähren im 16. Jahrh. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Mus., 1.)

Schlumberger, G. Un ivoire Byzantin du IXe siècle. (Gaz. des Beaux-Arts, févr.)

Schnütgen. Elfenbeinmedaillon des 15. Jahrh. als Spiegelkapsel. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 11.)

Schulze, F. O. Der Fussboden in Raphael's Loggien. (Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Vereines München, 12.)

Schumann, P. Kunstgewerbliche Betrachtungen. (Das Kunstgewerbe, II, 1.)

Schwebel. Zur Trachtengeschichte von Alt-Berlin. (Zeitschr. f. deutsche Culturgeschichte, N. F., II, 2.)

Seidel, P. Die Herstelluug von Wandteppichen in Berlin. II. Charles Vigne. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., XII, 4.)

Siegel, E. Zur Geschichte des Posamentirgewerbes mit besonderer Rücksichtnahme auf die erzgebirgische Posamentindustrie. Nach zahlr. gedruckten und handschriftl. Quellen bearb. gr. 8°, VIII, 126 S. mit 18 Abbildung. Annaberg, Graser. M. 2. 50.

Soil, E. Tapisseries conservées à Quedlinbourg, Halberstadt et quelques autres villes du nord de l'Allemagne. 4°. Bruges, Soc. St-Augustin. (Extr. du Bull. de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc.)

Starcke. Der Altarschrein in der Lamberti-Kirche zu Aurich. (Jahrb. d. Gesellsch. f. bild. Kunst und vaterländ. Alterthümer zu Emden, IX, 2.)

Teppichweberei, Persische. (Wiener Möbelhalle, 17.)

Tesorone, G. Storia di un candelabro. (Arte ital. decorat. e industr., I, 7.)

Töpfer, A. Beschläge. (Das Kunstgewerbe, 23.)

T(öpfer). Münzen als Schmuck. (Mittheil. des Gew.-Mus. zu Bremen, 9.)

Turnierzug, mittelalterlicher, zur 800jährigen Jubelfeier des erlaucht. Hauses Wettin. Darstellung der Theilnehmer in farb. Lichtdruck, nebst erläut. histor. Nachweisen v. R. Mansberg. (In ca. 8 Lfgn.) 1.—6. Lfg. gr. f°. (1. Thl. 68 S. u. 2. Thl. S. 1-16 mit 10 Lichtdruck- u. 39 farb., 2 Noten- u. 1 Stammtaf. mit 11 Blatt Erklärungen.) Dresden, Wilh. Hoffmann. Subscript.-Preis f. das vollständ. Werk M. 180. —

U. Decorazioni in cuojo. (Arte ital. decor. e industr., I, 9.)

Ulrich, R. Der Eisenhelm von Port bei Nidau. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 4.)

Urbani de Gheltof. Di alcuni reliquieri dei secoli XIV e XV. (Arte ital. decorat. e industr., I, 8.)

— G. M. J camini (fumaiuoli) di Venezia, con prefazione di E. Perodi e 320 disegni di L. Lanza. (Venezia dall' alto). 8°, 76 p. Venezia. L. 4. —.

— L'arte nei tessuti dei sec. XIV, XV e XVI. (Arte italiana decorat. e industr., I, 10.)

— Tavoli del secolo XVII. (Arte ital. decorat. e industr., I, 7.)

Vecellio, Cesare. Die Krone der kunstfertigen Frauen. Musterbuch, 1691. qu.-kl.-4°, 116 Bl. in Facsimilie-Druck mit 1 Bl. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 30. —.

Veuclin, V. E. Notes sur l'ancien mobilier de l'église de Thevray. 8°, 4 p. Bernay, impr. Veuclin.

Villermont. Histoire de la coiffure féminine. 8°, XIV, 822 p. et nombr. grav. Bruxelles, Mertens. fl. 30. —.

Vingtrinier, A. Maïoli et sa famille, à propos d'un livre de la bibliothèque de Lyon. 8°, 35 p. Paris, Leclerc et Cornau.

Weckerling. Neue Funde. Worms. (Correspondenzbl. der Westd. Zeitschr. f. Geschichte und Kunst, X, 11.)

„Willekommen“, die drei, auf dem Rathhause zu Duderstadt. (Correspondenzbl. des Gesammtvereins d. deutsch. Geschichts- und Alterth.-Vereine, Juli-Sept.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Barellini. A proposito del ritratto di C. Borgia. Un fasc. 4⁰, 64 p. Roma. L. —. 50.

— Ultima parola sull' Editto Pacca. Un fasc. 4⁰, 63 p. Roma. L. —. 50.

Bau- und Kunstdenkmäler, die, der Prov. Westpreussen. Hrsg. im Auftrage d. westpreuss. Provinzial-Landtages. 8. Hft. gr. 4⁰. Danzig, Th. Bertling in Comm. M. 6. —. Inhalt: Der Kreis Strassburg. VII und S. 317—459 mit 116 Abbild. und 11 Beil.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens . . . bearb. von P. Lehfeldt. 11. Hft. Lex.-8⁰. Jena, G. Fischer. M. 4. 50. — Inhalt: Herzogthum Sachsen-Coburg und Gotha. Landrathsamt Waltershausen. Amtsgerichtsbezirke Tenneberg, Thal und Wangenheim. Mit 6 Lichtdr.-Bildern und 19 Abbild. im Texte. IX, 144 S.

— 12. Hft. Lex.-8⁰. Jena, G. Fischer. M. 4. 80. — Inhalt: Fürstenthum Reuss j. L. Amtsgerichtsbezirke Schleiz, Lohenstein u. Hirschberg. Mit 6 Lichtdr.-Bildern und 27 Abbild. im Texte. X, 137 S.

— 13. Hft. Lex.-8⁰. Jena, G. Fischer. M. 2. 40. — Inhalt: Grossherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtsbezirk Allstedt. Mit 5 Lichtdr.-Bildern und 30 Abbildung. im Texte. IV, 306 S.

Beck, M. Sächsische und thüringische Städte in einem Reiseführer von 1671. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipziger Ztg., 123—125.)

Benzinger, J. Der heutige Zustand der alten Denkmäler in Syrien und Palästina. (Zeitschr. d. deutsch. Palästina-Vereins, XIV, 2.)

Bloch, L. Das italienische Ausfuhrverbot für Kunstwerke. (Gegenwart, 46.)

Bötticher, A. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreussen. 1. Hft. Das Samland. Mit zahlreich Abbild. Lex.-8⁰, IX, 143 S. mit 3 Lichtdr.-Taf. Königsberg i. Pr., B. Teichert in Comm. M. 3. —.

Boni, G. Il catasto dei monumenti in Italia. (Archivio storico dell' arte, IV, 6.)

Büttner-Pfänner zu Thal. Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler. Mit Illustr. in Lichtdruck, Phototyp. und Zinkogr. (In 10 Hftn.) 1. Hft. gr. 4⁰, XVI, 48 S. Dessau, R. Kahle. M. 2. 50.

Clemen, P. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage d. Provinz.-Verbandes der Rheinprovinz hrsg. 1. Bd., 2. Hft. 4⁰. Düsseldorf, L. Schwann. M. 3. —. Inhalt: Die Kunstdenkmäler d. Kreises Geldern. II, 113 S. mit 6 Taf. und 39 Textabbild.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen und angrenzender Gebiete. Hrsg. von der histor. Comm. der Prov. Sachsen. 15. Hft. Lex.-8⁰. Halle a. S., O. Hendel. M. 4. —. Inhalt: Kreis Schweinitz. Bearb. von G. Schönermark. Mit 45 Abbild. V, 78 S.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Hrsg. vom k. sächs. Alterthumsverein. 15. Hft. gr. 8⁰. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne in Comm. M. 6. —. Inhalt: Amtshauptmannschaft Borna, bearb. von R. Steche. 123 S. mit 41 Textillustr. und 19 Beil., davon 13 in Lichtdr.

Degani, E. A proposito di restauri di dipinti. (Arte e storia, XI, 2.)

Einrichtung, die zweckmässige, grosser Museen. (Kunstwart, IV, 24.)

Erwerbungen der Antikensammlung. in Deutschland. (Archäol. Anzeiger, 4.)

Hamerton, P. G. The Present State of the Fine Arts in France. With many Illust. f⁰, 90 p. Seeley.

Hann, F. G. Aus den Kunstschätzen des Benedictiner-Stiftes St. Paul im Lavantthale. (Carinthia, I, 81. 5.)

Harnack, O. Die Zukunft der privaten Kunstsammlungen Italiens. (Allg. Ztg., Beil. 258.)

Hettner, F. Schweiz und Westdeutschland. Museographie über das Jahr 1890. (Westdeutsche Zeitschr. f. Gesch. und Kunst, X, 4.)

Hofmann-Reichenberg, A. Zur Kunstpflege in Oesterreich. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 5.)

Houdard, L. Étude à propos d'antiquités recueillies en Tunisie. 8⁰, 53 p. et 4 pl. Paris, Steinheil.

Hymans, H. Correspondance de Belgique. (Gaz. des Beaux-Arts, oct. 1891; févr. 1892.)

Kristeller, P. Die Erhaltung der Kunstdenkmäler in Italien. (D. Rundschau, XVIII, 6.)

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Inventarisirung und beschreib. Darstellung der Werke der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes bis zum Schluss des XVIII. Jahrh. Hrsg. durch eine im Auftrage Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs zu diesem Zweck bestellte Comm. [IV.] Prov. Starkenburg. Kreis Erbach. Von G. Schaefer. Mit einer Uebersichtskarte vom Verf. Mit 116 Textillust. und 23 Taf. in Lichtdr. Lex.-8⁰, 284 S. Darmstadt, A. Bergsträsser Verl. M. 12. —.

L. R. La Caisse des musées. (Encyclop. d'architecture, 1891, 15 avril.)

Lepke, R. Preise von Antiquitäten. (Bayer. Gew.-Ztg., 1.)

Mariotto, F. La legislazione delle Belle Arti. 8⁰, LVI, 355 S. Roma, Unione cooper., 1892.

M. H. Die arabischen Denkmale Aegyptens und das Comité zu deren Erhaltung. (Kunstchron., N. F., III, 10.)

Proust, A. L'Art sous la République. 12⁰. Charpentier. fr. 3. 50.

Reber, F. Das Pettenkofer'sche Regnerationsverfahren in Italien. (Allg. Ztg., Beil. 58.)

Schuermanns H. Découvertes d'antiquités en Belgique. (1890.) (Westdeutsche Zeitschr. f. Gesch. und Kunst, X, 4.)

Tomkowicz, S. Mittheilungen der kunsthistor. Commission, Juli bis December 1890. (Anz. d. Akademie der Wissensch. in Krakau, 1891, 7 u. 8.)

Valentinis, G. U. La riparazione di dipinti secondo il metodo Pettenkofer. 16⁰, XX, 151 p. Udine, tip. di Giuseppe Seitz, 1891. L. 2. —.

Wyzewa, T. Mouvement des Arts en Allemagne et en Angleterre. (Gaz. des Beaux-Arts, déc.)

Amsterdam.

— Amsterdam en omstreken. Gids voor bezoekers. Met plattegrond en Kaarten der omstreken en Rijksmuseum. 8⁰, 44. Amsterdam, A. de Lange. fl. —. 60.

Amsterdam.
— Catalogue des dessins anciens provenant des collections de feu Mr. L. H. de la Sablonière et de Mr C. Ekama. 8⁰, 46 S. Amsterdam, Frederik Muller & Cie., 1891.
— Catalogue des tableaux anciens, de la collection de feu Monsieur Messchert van Vollenhoven et de la succession de feu Monsieur C. H. A. van Engelenberg. (Auctions-Katalog.) gr. 8⁰, 50 S. mit Taff. Amsterdam, 1892.
— Estampes historiques 1500—1670. Catalogue à prix marqués. 8⁰, 48 S. Amsterdam, Frederik Muller & Cie., 1892.

Angers.
— **Godard-Faultrier.** Le Musée d'antiquités d'Angers. Installations successives du Musée archéol. d'Angers, la salle St. Jean, avec la notice de deux monuments qui y sont conservés, une porte en bois sculpté, à panneaux à personnages et une monstrance d'orfèvrerie. (Réunion des soc. des Beaux-Arts, p. 73.)

Bergamo.
— Catalogo dei quadri della raccolta Gritti (Asilo rachitici in Bergamo). 8⁰, 19 p. Bergamo, stab. tip. fratelli Cattaneo succ. Gaffuri e Gatti, 1892.

Berlin.
— Ausstellung, die japanische, im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 5. — Bayer. Gew.-Ztg., 2.)
— Ausstellung von Studien zur Förderung der Kenntniss der Naturformen in ihrer Beziehung zum Kunstgewerbe. (Deutsche Bau-Ztg., 99 ff.)
— Ausstellungsfrage, zur Berliner. (Wieck's Gew.-Ztg., 38.)
— **Amsler & Ruthardt.** Katalog d. Kupferstich-Sammlung des Hrn. Max Machanek in Marienthal. Versteigerung zu Berlin, 23. Nov. (1891). 8⁰, 180 S.
— Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke. Mit 1266 Abbild. im Text. Hrsg. v. d. Generalverwaltung der k. Museen zu Berlin. Lex.-8⁰, XII, 554 S. Berlin, W. Spemann. M. 25. —.
— **Bode,** W. The Berlin Renaissance Museum. (The Fortnightly Rev., 91.)
— **Gurlitt,** C. Die Kunst unserer Zeit auf der internationalen Kunst-Ausstellung zu Berlin 1891. Text von C. G. 6 Lfgn. f⁰, VII, 148 S. mit Text-Abb. u. Taf. in Typograv. München, Frz. Hanfstängl Kunstverl. A.-G. M. 15. —.
— **Hermann,** F. Die internationale Kunstausstellung zu Berlin. Ungarn. Polen. (Allg. Kunstchronik, 18.)
— Katalog einer Kupferstichsammlung in Linien-, Punktir- und Schabmanier. Roth- u. Farbendruck der hervorragendsten engl. u. französ. Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts, sowie ein ungewöhnl. reiches Werk von D. Chodowiecki. 8⁰, 117 S. Berlin, Amsler & Ruthardt.
— Kupferstich-Cabinet des Berliner Museums. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus., 11.)
— National-Galerie, königl. Sonder-Ausstellung der Werke von Gustav Spangenberg. März 1892. 8⁰, 19 S. Berlin, Ernst Siegfried Mittler & Sohn.
— **P. K.** Raccolte di riproduzioni d'antiche incisioni. (Arch. stor. dell' arte, V, 1.)
— Plan, der, einer grossen Industrie-Ausstellung in Berlin. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 37.)
— Projekt, das neue, für den Berliner Dom. (Kunstchronik, N. F., III, 18.)
— **R.,** A. Vereinigung deutscher Aquarellisten. (Kunstchronik, N. F., III, 19.)

Berlin.
— **Rosenberg,** A. Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. [Gust. Spangenberg.] (Kunstchronik, III, 19.)
— — [Karl Stauffer u. Oskar Wisnieski.] (Kunstchronik, III, 12.)
— Sonder-Ausstellung im königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin. (Sprechsaal, 48.)
— **Spangenberg.** Von den Berliner Kunstausstellungen. (Kunstwart, V, 5.)
— **Springer,** J. Vier neue Entwürfe zum Kaiser Wilhelmdenkmal. (Kunst f. Alle, 1.)

Bonn.
— **Nautilus.** Die bösen Spanier. (Kunstchronik, N. F., III, 11.)

Boston.
— **Robinson,** E. Museum of fine arts Boston. Catalogue of casts. Part. III. Greek and Roman Sculpture. 8⁰, VII, 369 S. Boston and New-York, Houghton, Mifflin & Comp., 1891.

Bruneck.
— **Radics,** P. Kunsthistorisches aus Bruneck. (Allgem. Kunstchronik, 18.)

Budapest.
— **Bück,** J. Die Thonindustrie-Ausstellung in Budapest 1891. (Sprechsaal, 40.)
— **Keglevich,** Graf S. Die Pester Ausstellung von Wohnungs-Einrichtungen (Das Kunstgewerbe, 24.)

Cambrai.
— Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. T. 17: Cambrai, par A. Molinier. 8⁰, XXIV, 599 p. Paris, Plon, Nourrit & Cie.

Cambridge.
— **Middleton,** J. H. The Lewis Collection of gems and rings in the possession of Corpus Christi College, Cambridge. With an introductory essay on ancient gems. 8⁰, 93 S. mit Abbild. im Text. London, Clay & Sons, 1892.

Capua.
— **Camera,** G. L'antica e nuova Capua. (Arte e storia, X, 23. 24.)

Carnuntum.
— **Kubitschek,** J. W. u. S. **Frankfurter.** Führer durch Carnuntum. 12⁰, 87 S. mit 2 Plänen u. 46 Abbild. Wien, R. Lechner's Sort. M. 2. 40.

Cento.
— Catalogo della pinacoteca comunale di Cento (Terzo centenario del Guercino). 16⁰, 18 p. Bologna, soc. tip. Azzoguidi, 1891.

Coblenz.
— Verzeichniss der Ausstellung von kunstgewerblichen Alterthümern, Kunstgegenständen und Gemälden in Coblenz 1891. 8⁰, 136 S. Coblenz, F. Hölscher. M. —. 80.

Coburg.
— Ausstellungen, kleine, kunstindustrieller Arbeiten [im Kunst- und Gewerbeverein zu Coburg]. (Sprechsaal, 46.)

Chicago.
— Bulletin illustr. de l'Exposition univers. de Chicago. 1892. Nr. 1. (Sept 1891.) 4⁰, à 2 col., 16 p. Paris, impr. Noblet et fils, 19, rue Louis-le-Grand. Abonn.: France, un an fr. 10. —.
— **Gauchez,** L. World's Columbian Exposition Chicago, 1893. (L'Art, 15 févr.)
— Weltausstellung, die, in Chicago. (Deutsches Handelsmuseum, 35. 43.)

Dresden.
— Ausstellung, die keramische, in Dresden 1891. (Sprechsaal, 38.)

Dublin.
— **Cundall,** H. Dublin Museum of Science and Art. (The Art Journal, Febr.)

Fiesole.
— **Macciò**, D. Fiesole. Scavi dell' anno 1891. Scoperte importanti. Le Terme, il Museo. (Arte e storia, XI, 6.)

Frankfurt a. M.
— Catalogue de monnaies du Xe au XIIe siècle, 1 planche, vente à Francfort, le 19 octobre. Collection Hahn, vente à Francfort. (Envoi de M. Hess.)
— Kunsthandwerk, das, auf der elektrotechnischen Ausstellung zu Frankfurt a. M. 1891. (Wieck's D. illustr. Gew.-Ztg., 39.)

Freiberg.
— **Ermisch**, H. Wanderungen durch die Stadt Freiberg im Mittelalter. (N. Archiv f. sächs. Gesch. u. Alterthumskunde, XII.)

Gizeh.
— **Bädeker**, K. Unter-Aegypten Anhang: Das Museum von Gîze. Mit 2 Plänen. 12⁰, 24 S. K. Bädeker. Kostenlos für Abnehmer des Hauptwerks.
— **Brugsch**, H. Das Museum von Gizeh. (D. Rundschau, XVIII, 3.)
— **Thude**, L. Führer durch das Museum von Gizeh. 8⁰, XV, 164 S. Kairo, Böhme & Anderer. M. 4. —.

Goslar.
— **Asche**, T. Die Domkapelle zu Goslar. 12⁰, 22 S. Goslar, L. Koch. M. —. 25.

Guttenstein.
— **Ilg**, A. Aus Guttenstein. (Monatsbl. d. Alterthumsver. zu Wien, 11.)

Haag.
— **Bredius**, A. Beknopte catalogus der schilderijen en beeldhouwwerken in het Koninklijk Kabinet van schilderijen (Mauritshuis) te 'sGravenhage. 8⁰, 8 en 71 p. 's-Hage, Mart. Nijhoff. fl. —. 50.
— — Catalogue sommaire des tableaux et sculptures du Musée royal de tableaux (Mauritshuis) à la Haye. 8⁰, 8 en 71 bl. La Haye, Mart. Nijhoff. fl. —. 50.

Hall.
— **Deininger**. Alte Kunst und Kunstgewerbe auf der Ausstellung zu Hall. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 3.)

Halle a. S.
— **Robert**, C. Rede bei der Eröffnung d. Archäologischen Museums der Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg, gehalten am 9. Dec. 1891. 8⁰, 12 S. Halle a. S., Niemeyer, 1892.

Hamburg.
— **Bode**, W. Die Entwickelung der Hamburger Kunsthalle. (Kunstgeschichtl. Gesellsch Berlin, Sitzungsber. 1891, VIII.)
— **L.**, C. Aus der Galerie Weber in Hamburg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 1.)
— **Zimmermann**, M. G. Eduard Schulz-Briesen. Sammelausstellung seiner Werke in der Kunsthalle zu Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., III, 14.)

Heidelberg.
— **Oechelhäuser**, A. Das Heidelberger Schloss. Bau- u. kunstgeschichtl. Führer. 8⁰, III, 160 S. mit 1 Plane u. 25 Abbildungen. Heidelberg, A. Siebert. M. 2. —.

Innsbruck.
— Weihnachts-Ausstellung, die, des Tiroler Gewerbevereines. (Mitth. des Tiroler Gewerbe-Vereines, 7. 8.)

Karlsruhe.
— **Bucher**, B. Die deutsche Fächer-Ausstellung in Karlsruhe. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 10. — Blätter f. Kunstgewerbe, XX, 8. — Das Kunstgewerbe, 21. — Wieck's Gewerbe-Ztg., 46.)

Karlsruhe.
— **St.** Die Fächer-Ausstellung in Karlsruhe. (Wiener Abendpost, 213.)

Kassel.
— **Eisenmann**, O. Die Sammlung Habich. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., III, 6.)
— Katalog der Gemälde-Sammlung Ed. Habich zu Kassel. Versteigerung zu Kassel den 9. u. 10. Mai 1892. 4⁰, 64 S. mit Tafeln. Köln 1892, Druck v. M. Du Mont-Schauberg.

Köln.
— Katalog der Kunst-Sammlung des Museums Christ. Hammer in Stockholm. Serie I. Töpfereien . . . Gemälde. Versteigerung zu Köln den 30. Mai bis 2. Juni 1892 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰, 134 S. mit 15 Taf. Köln 1892, Druck v. M. Du Mont-Schauberg.
— Katalog einer Sammlung v. Handzeichnungen, Aquarellen und Gemälden hochbedeutender Meister des 15.—17. Jahrhund. (Vorm. Samml. Fr. W. Klever in Köln etc.). Versteigerung zu Köln den 18. u. 19. Jan. 1892. 4⁰, 55 S. mit Taf. Köln 1891, Druck v. Du Mont-Schauberg.
— Katalog der Gemälde-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Dr. J. J. Merlo in Köln. 4⁰, 80 S. mit Tafeln. Köln 1891.
— Katalog einer Sammlung v. Kupferstichen etc. aus dem Nachlasse der Herren Baumeister Schulz in Düren etc. Versteigerung zu Köln, 5. bis 13. Juni 1891, durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 8⁰, 138 S. Köln 1891, Druck v. M. Du Mont-Schauberg.
— Katalog einer Sammlung v. Kupferstichen etc. aus dem Nachlasse der Herren J. J. Merlo in Köln, Angelo Maloberti in Padua etc. Versteigerung zu Köln, 29. Mai bis 4. Juni 1891, durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne. 8⁰, 156 S. Köln 1891, Druck von M. Du Mont-Schauberg.
— **Pabst**, A. Kunstvolle Thongefässe aus dem 16—18. Jahrhundert. Die keramische Sammlung des Freih. Albert v. Oppenheim in Köln. 52 Tafeln in Lichtdr. f⁰. (8 S Text). Berlin, Hessling & Spielmeyer. In Mappe. M. 45. —.

Konstantinopel.
— Schätze, die, des Sultans. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus., Oct.)

Konstanz.
— Katalog der reichhaltigen Kunstsammlung der Herren C. u. P. N. Vincent in Konstanz a. Bodensee. Glasgemälde; Porzellane; Fayencen; Arbeiten in Metall, Elfenbein, Holz etc.; Möbel; Medaillen; Bücher etc. 4⁰, XXIII, 133 S. mit 30 Taf. Köln, Heberle. M. 5. —.

Kopenhagen.
— **Bucher**, B. Eine Rococo-Ausstellung. (Bl. f. Kunstgewerbe, XXI, 1.)

Leipzig.
— **Börner**, C. G. Katalog mehrerer reicher Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter und neuer Meister. Ferner Handzeichnungen u. Aquarellen meist neuerer Meister. Versteigerung zu Leipzig, 12. Nov. 1891. 8⁰, IV, 99 S.
— Leipzig während dreier Jahrhunderte. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., III, 3.)
— **Vogel**, J. Das städtische Museum zu Leipzig von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Mit 10 Radirungen, 19 Kupfer-Lichtdr. u. 20 in den Text gedr. Abbildg. Mit Unterstützung der Stiftung für die Stadt Leipzig. gr. 4⁰, V, 100 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 21. —.

Leitmeritz.
— Mittheilungen aus dem Leitmeritzer Diöcesan-Museum. (St. Leopolds-Blatt, 9.)

Leyden.
— Catalogue de livres précieux relatifs aux

beaux-arts composant la bibliothèque de feu M. L. V. Ledeboer Bzn. de Rotterdam. 8⁰, 121 S. Leide, E. J. Brill, 1891.

Lille.
— Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, expos. à l'Union artistique du Nord, le 26 août 1891. 8⁰, 37 p. Lille, impr. Danel. fr. —. 50.

Lissabon.
— Catalogo de una collecçao de moedas e medalhas raras, vente à Lisbonne, le 30 déc. 1891. (Envoi de MM. Leiria ey Ca.)

London.
— Ausstellung, deutschnationale, in London 1891. (Sprechsaal, 34.)
— **Bode**, W. Winter-Ausstellung von Gemälden alter Meister in der Royal Academy. (Kunstgeschichtl. Gesellsch. Berlin, Sitzungsbericht 1891, II.)
— **Boyes**, J. F. The private Art Collections of London. II. Mr. David Price's. (Art Journal, November.)
— **Birdwood**, G. The Collections of Indian Art in Marlborough House and at Sandringham Hall. (The Journ. of Ind. Art, 36. 37.)
— Exhibition, the twenty-third, of pictures by the Old Masters. (Portfolio, Febr., p. 111 fg.)
— **G.** Das Kunstgewerbe auf der deutschen Ausstellung in London. (Zeitschr. d. bayer. Gew.-Vereines, Beibl. 10.)
— **Phillips**, C. Correspondance d'Angleterre. Exposition d'hiver de la Royal Academy. (Gaz. des B.-Arts, févr.)
— — Summer Exhibitions: The Royal Academy and the New Gallery. (Art Journal, Juli.)
— **Stephens**, F. G. The royal water-colour society. (Magaz. of Art, 137.)
— **Whibley**, C. The old masters at the Royal Academy. (Magaz. of Art, 137.)

Lyon.
— **Nizier du Puitspélu.** Les vieilleries Lyonnaises. 8⁰. Lyon, Bernoux et Cumin.

Madrid.
— Museo Nacional de pintura y escultura. Descripcion. 12⁰, 31 p. Madrid, Ducazcal. 25 pes.

Mailand.
— **Archinti**, L. Il Museo Poldi-Pezzoli a Milano. (Arte ital. decorat. e industr., I, 8.)
— Catalogo della Collezione di antichità del fu Amilcare Ancona. (Auctions-Katalog.) 8⁰, 81 S. u. 13 Taf. Milano 1892.
— Catalogo della collezione Van Ecker di Vienna: quadri antichi, maioliche, porcellane, mobili, oggetti diversi, di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano. 8⁰, 31 p. Milano, tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1891.
— **Frizzoni**, G. Gli acquisti della Pinacoteca di Brera in Milano. (Arte e storia, XI, 3.)
— **Fumagalli**, C. D., **Sant' Ambrogio** e L. **Beltrami.** Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano. Parte I. (Il suburbio.) 8⁰. fig. 63 p., con cinquanta tav. Milano, tip. Pagnoni, 1892. Edizione di soli duecento esemplari.
— **Grubicy de Dragon**, V. Prima esposizione triennale Brera 1891: tendenze evolutive delle arti plastiche. 4⁰. fig. p. 100. Milano, tip. cooperativa Insubria, 1891.
— **Melani**, A. La première exposition triennale Milanaise. (L'Art, 656.)

Molfetta
— **Luca**, G. L'antico tempio di Molfetta. Monumento nazionale. (Arte e storia, XI, 6.)

Mondovi.
— **Dauna**, C. e **Chiechio**, G. C. Storia artistica illustrata del santuario di Mondovì, presso Vicoforte, 1595—1891. 8⁰, 531 p., con 11 tav. Torino. L. 10. —.

Moskau.
— **Balmont**, J. Une visite à l'Exposition de Moscou. (Rev. des arts décor., juill.—août.)
— **Descamps**, A. L'Exposition française de Moscou. Les Français en Russie. 8⁰, 28 p. Lille, impr. Danel. (Société industr. du nord de la France.)
— **Oreschnikow**, A. Beschreibung der altgriechischen Münzen im Besitze der kaiserl. Universität zu Moskau. 8⁰, 352 S. mit 3 Taf. Moskau 1891. (Russisch.)
— **Plarr**, L. La France à Moscou Exposition de 1891. 4⁰, 302 p. avec grav. Paris, impr. de Soye et fils, 17, rue de Faubourg-Montmartre.

München.
— **Berlepsch**, H. E. Ein Wort über d. Münch. Jahresausstellungen. (Kunstchr., N. F., III, 13.)
— **Elias**, J. Ueber die Münchener Kunstausstellung. (Nation, IX, 3.)
— **Gonse**, L. Exposition des Beaux-Arts à Munich. (Chron. des arts, 32.)
— Jahresausstellung, die dritte Münchener. (Wiss. Beil. d. Leipz. Ztg., 112.)
— **Meyer**, A. G. Die dritte Münchener Jahresausstellung. (Kunstchronik, N. F., III, 3—7.)
— **Schack**, A. F. Graf v. Meine Gemäldesammlung. 6. verb. Aufl. Nebst einem Anh., enth. ein vollständiges Verzeichniss der Gemäldesammlung nach Nummern. 8⁰, VIII, 384 S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. M. 3. —.

Münster.
— **Milchhöfer**, A. Sammlung des „Vereins für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens" zu Münster i. W. (Archäol. Anz., 1892, 1.)

Nantes.
— Musée de peinture et de sculpture de Nantes. (L'Art, 660.)

Neapel.
— **Giustini**, P. Corriere d'Arte. (Arte e storia, XI, 2.)

New-York.
— Ausstellung, eine, antiker Buchbinderarbeiten im Grolier-Club zu New-York. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Museums, 8.)

Nürnberg.
— Katalog der im German. Museum befindlichen Bronzeepitaphien des 15.—18. Jahrhunderts. (Mit Abbild.) (Mitth. d. Germ. Mus., 1891, 10.)
— Katalog der Kunstdrechslerarbeiten. (Mitth. des Germ. Mus., 1891, 8 u. 9.)
— Neubau, der beabsichtigte, des Bayerischen Gewerbemuseums. (Bayer. Gew.-Ztg., 17.)
— **Vollbehr**, F. Kunstausstellung in Nürnberg. (Kunstchronik, N. F., III, 1 u. 2.)

Orléans.
— **Fournier.** Monuments publics d'Orléans. Agrandissement du musée historique, executé en 1890, rue Neuve. 8⁰, 11 p. Orléans, impr. Michau & Cie.

Paris.
— Catalogue de dessins anciens . . . composant la Collection de feu M. Ch.-Eug. Bérard, Architecte. 8⁰, VIII, 104 S. Paris 1891.
— Catalogue des lithographies eaux fortes modernes et estampes anciennes provenant de la collection de feu M. Moignon. 8⁰, 36 S. Paris 1891.
— Catalogue des objets d'art et de curiosité, tableaux, miniatures etc. Collection M. Th.

Weber. (Versteigerung April 1892, Paris.) 4°, 42 S. mit Tafeln.

Paris.

— Catalogue des objets d'art formant la collection du docteur Girou de Buzareingues. (Auctions-Katalog.) 4°, mit Taf. Paris 1892.

— Catalogue des tableaux anciens et modernes composant l'importante collection de M. A. Hulot. 4°, 73 S. mit Taf. Paris, Mai 1892.

— Catalogue de tableaux anciens et modernes composant l'importante collection de M. le Comte Daupias de Lisbonne. 4°, 161 S. mit Taf. Paris, Mai 1892.

— Catalogue de tableaux, aquarelles, pastels, dessins . . . composant le collection de M. A. Bellino. 4°, 61 S. mit Taf. Paris, Mai 1892.

— Catalogue de tableaux modernes, composant la collection de M. V. . . 4°, 32 S. mit Tafeln. Paris, Mai 1892.

— Catalogue des tableaux anciens, dessins, pastels, terres cuites, marbres composant la collection de M. le docteur Girou de Buzareingues. (Auct.-Kat.) 8°, 46 S. Paris 1892.

— Catalogue d'estampes et de livres relatifs à l'architecture et à l'ornementation aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles composant la collection de feu M. Eug. Bérard, Architecte. 8°, 124 S. Paris 1891.

— Catalogue illustrée de la 14e exposition de la Société d'aquarellistes français. gr. 8°. Nilsson. fr. 3. —.

— Catalogue illustré de l'exposition (galerie G. Petit. 8, rue de Sèze) de dessins, peintures, aquarelles et gravures des principaux artistes modernes pour l'illustration des œuvres de Molière, Victor Hugo, Balzac, George Sand, Prosper Mérimée etc. 8°, VIII, 152 p. Paris, Testard.

— **Champier**, V. Les arts fraternels à l'Expos. du Champ.-de-Mars. (Revue des arts décor., juill.—août.)

— **Colin**, E. Exposition universelle internationale de 1889, à Paris. Rapports du jury internat., publiés sous la direction de M. A. Picard. Classe 25: Bronzes d'art, fontes d'art, diverses, ferronnerie d'art, métaux repoussés. 8°, 34 p. Paris, impr. nationale.

— Collection de feu M. Gustave Massion. (Chronique des arts, 13.)

— Collection de M. Roudillon. (Chron. des arts, 13.)

— Collection Spitzer, la. Antiquité, Moyen-âge, Renaissance. T. 3. Ce vol. contient: L'orfèvrerie civile, notice par M. A. Darcel; les Incrustations sur métal, not. par M. E. Molinier; les Peintures sous verre, not. par M. E. Molinier; la Verrerie, not. par M. E Garnier; les Vitraux, not. par M. E. Molinier; la Bijouterie, not. par M. E. Bonnaffé; les Grès, not par M. A. Pabst; la Coutellerie, not. par M. H. d'Allemagne; les Sculptures en buis et en pierre de Munich, not. par M. A. Pabst. Les descriptions de ces séries ont été rédigées par M. E. Molinier. f°, 301 p. avec grav. et 59 pl. Paris, May et Motteroz.

— **Cousin**, C. Catalogue de livres et manuscrits. Vente Hôtel Drouot. 8°, XIX, 236 S. Paris 1891, M. A. Durel.

— **Coyecque**, E. Inventaire de la sacristie de l'Hôtel-Dieu de Paris (1254). (Bull. de la soc. de l'hist. de Paris, 5.)

— **Destailleur**, H. Catalogue de livres rares et précieux composant la bibliothèque de M. H. D. 8°, XV, 448 S. Paris, Damascène Morgand, 1891.

— Exposition univers. intern. etc. Groupe III: Mobilier et accessoires. (Classes 17 à 29.) 8°, 879 p. Paris, impr. nationale.

Paris.

— **Falize**, L. Exposition univers. internationale etc. Classe 24: Orfèvrerie. 8°, 230 p. Paris, impr. nationale.

— **Gabillot**, C. Le musée Guimet et les religions de l'extrême-orient. (L'Art, 15 mars.)

— **Gauchez**, L. Exposition de peinture des maitres Hollandais au profit des pauvres de Paris. (L'Art, 1891, p. 261 ffg.)

— **Gaudet**, J. Le Salon d'architecture de 1891. 8°, 94 p. Paris, May et Motteroz.

— **Jadart**, H. Les Anciennes Bibliothèques de Reims, leur sort en 1790—1791 et la formation de la bibliothèque publique 8°, 42 p. avec grav. Reims, Matot fils.

— Inventaire de la collection de dessins sur Paris, formée par M. H. Destailleur et acquise par la Bibliothèque nationale (dép. des estampes). 8°, 76 p. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, Paris.

— **Jullien**, A. Monographies parisiennes. Un vieil hôtel du Marais, notice. 4°, 40 p. avec 20 grav., portraits, pièces histor. etc. Paris, librairie de l'Art.

— **Latour**, A. Auguste Vitu collectionneur. (L'Art, 1891, p. 217 ffg.)

— **Lefébure**, E. Expos. univers. internat. de 1889 à Paris. Rapports du jury internationale, publiés sous la direction de M. A. Picard. Cl. 34: Dentelles, Tulles, Broderies et Passementeries. 8°, 54 p. Paris, impr. nationale.

— **Legrand**, V. Exposition univers. internat. de 1889, à Paris. Rapports du jury international, publiés sur la direction de M. Alfred Picard. Classe 21: Tapis, tapisserie et autres tissus d'ameublement. 8°, 53 p. Paris, impr. nation.

— **Legriel**. Exposition univers. internat. etc. Classe 18: Ouvrages du tapissier et du decorateur. 8°, 125 p. Paris, impr. nationale.

— **Leroi**, P. Quatorzième exposition de la Soc. d'aquarellistes français. (L'Art, 1 mars.)

— **Loebnitz**, J. Exposition univers. intern. etc. Classe 20: Céramique. 8°, 137 p. Paris, impr. nationale.

— **Luynes**. Exposition univers. internat. etc. Classe 19: Cristaux, Verrerie et Vitraux. 8°, 47 p. Paris, impr. nationale.

— **Maindron**, M. La collection d'armes du musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, déc.)

— **Marret**, E. Expos. univers. internation. etc. Classe 37: Joaillerie et Bijouterie. 8°, 45 p. Paris, impr. nationale.

— **Molinier**, E. Le Japon au Musée du Louvre. (L'Art, 15 mars.)

— — Musée du Louvre. (L'Art, 15 janv.)

— — Un coin de la Bibliothèque nationale. (L'Art, janv.)

— **Morand**, M. Exposition univers. intern. etc. Classe 33: Soies et Tissus de soie. 8°, 43 p. Paris, impr. nationale.

— Musée, le, des Collections artistiques de la ville de Paris. (Chron. des arts, 34.)

— **Noel**, G. Les sociétés des Beaux-Arts des départements à Paris. (L'Art, 1 févr.)

— **Picard**, A. Expos. univers. internation. etc. Rapport général par M. A. Picard. T. 5: Le Mobilier, les Tissus et les Vêtements (groupes 3 et 4 de l'Exposition univers. de 1889). 8°, 617 p. Paris, impr. nationale.

— — Expos. univers. intern. de 1889 à Paris. Rapports du jury international etc. „Extrait". „Les Beaux-Arts, l'Éducation et l'Enseignement". 8°, 412 p. Paris, impr. nationale.

— **Piot**, E. Catalogue de la Bibliothèque de feu

M. Eugène Piot. Ire pratie. 8⁰, XII, 273 p. Paris, Ém. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891.

Paris.

— **Vidal**, E. La Photographie à l'Expos. de 1889. Procédés négatifs, procédés positifs, impressions photochimiques et photomécaniques, appareils, produits, applications nouvelles. 8⁰, 86 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 2. —.

— **Winckel**, P. Die Nationalbibliothek zu Paris. (Allg. Ztg., Beil. 225 ff.)

Pavia.

— Guida illustrata della Certosa di Pavia, con 18 tav. in fototipia. 16⁰, 27 p. con diciotto tav. Milano, stab. tip. Arturo Demarchi edit., 1892. L. 1. —.

Perugia.

— **Ravagli**, F. L'Esposizione annuale all' Accademia di Belle Arti in Perugia. (Arte e storia, XI, 1.)

Philippeville.

— **Bertrand**, L. Catalogue du Musée de la ville de Philippeville et des antiquités existant au Théâtre Romain. 8⁰, 85 p. Philippeville, Feuille, 1890—91.

Prag.

— **Bück**, J. Die Jubiläums-Ausstellung in Prag. (Sprechsaal, 34.)

— **Exner**, W. Die Landes-Ausstellung in Prag. (Wiener Ztg., 204 ffg.)

— **Falke**, J. Die Landes-Ausstellung in Prag. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 203.)

— Stickereien, die, auf der Prager Ausstellung. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 10.)

Pressburg.

— Kunstsammlungen, die, des Tit. Bischofs u. Propstes Josef Dankó. (Pressburg. Ztg., 227. — St. Leopolds-Blatt, 11.)

Rom.

— **Arnaldo.** Esposizione della Società „In arte libertas" in Roma. (Arte e storia, XI, 3 u. 5.)

— Catalogue des objets d'art, antiques du moyen-âge, de la renaissance et de temps modernes ... Collection de M. Auguste Alberici et des objets collectionés par feu Le Comte Charl. des Dorides. 4⁰, 185 S. mit Taf. Rom, Mars 1892.

— Catalogue des objets d'art et d'ameublement qui garnissent le grand appartement au premier étage du Palais du Prince Borghese à Rome. 4⁰, 143 S. mit Taf. Rom 1892.

— Catalogue des sculptures antiques du musée Ludovisi. 8⁰, 32 p. Foligno, stab. tip. lit. F. Salvati, 1891.

— Galerie Sciarra in Rom. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 5.)

— Gallerie, le, Romane. (Arte e storia, X, 26.)

— **Harnack**, O. Die Galerie Borghese. (Vom Fels z. Meer, 8.)

— **Helbig**, W. Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alterthümer in Rom. 2 Bde. 12⁰. (Mit Abbild.) Leipzig, K. Bädeker. M. 12. —. Inhalt: 1. Die vatik. Sculptursammlungen, die kapitol. u. das lateran. Museum. XII, 548 S. — 2. Die Villen, das Museo Boncompagni, des Palazzo Spada, die Antiken d. vatik. Bibliothek, das Museo delle Terme von W. H. — Das etruskische Museum im Vatikan, das Kircher'sche u. prähist. Museum im Collegio Romano von E. Reisch. V, 443 S.

— **Huelsen**, C. Di una nuova pianta prospettica di Roma del secolo XV. (Bullett. della comm. archeol. com. di Roma, 1892, 1.)

— **Kleinpaul**, R. Die Peterskirche in Wort u. Bild. Mit 69 Illustr. Lex.-8⁰, IV, 136 S. L., H. Schmidt u. C. Günther. M. 3. —.

Rouen.

— **A. D.** XXXIIe Exposition Municipale de Rouen. (Chronique des arts, 33.)

Saint-Germain-en-Laye.

— Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin et pastels exposés au château national de Saint-Germain-en-Laye le 1er août 1891. 16⁰, X, 80 p. Saint-Germain-en-Laye, Krastz.

Sens.

— **Julliot**, G. Musée gallo-romain de Sens. Catalogue avec courtes notes explicatives, publié au nom de la ville et de la Société archéologique de Sens. 8⁰, IV, 30 p. Sens, impr. Duchemin.

St. Petersburg.

— **Golenischtscheff**, W. Ermitage Impérial. Inventaire de la collection Egyptienne. 8⁰. Selbstverlag des Autors, 1891.

St. Pölten.

— Diöcesan-Museum in St. Pölten. Eingereihte Objecte. (St. Leopold-Blatt, 9.)

Strassburg i. E.

— **Bode**, W. Gemäldegalerie in Strassburg i. E. (Kunstgeschichtl. Gesellsch. Berlin, Sitzungsbericht 1891, I.)

Trier.

— Andenken an die Schatzkammer des Domes zu Trier. 12 Abbild. d. wichtigsten Reliquien und Kunstgegenstände in Lichtdruck, nebst kurzer Beschreibung derselben v. J. Hulley. qu.-gr.-8⁰, 8 S. Trier, Paulinus-Druckerei. M. 1. —.

— **Keune**, J. B. Führer durch das Provinzialmuseum zu Trier. 12⁰, 47 S. Trier, Fr. Lintz. M. —. 50.

— Kirchen-Album, grosses, von Trier. 12⁰. 12 Lichtdr.-Tafeln. Trier, Paulinus-Druckerei. M. 2. 50.

Troyes.

— **Le Clert**, L. Catalogue descriptif et raisonné des émaux peints du Musée de Troyes. 8⁰. Troyes, Dufour.

Turin.

— Relazioni delle giurie ed elenco dei premiati (Prima esposizione italiana di architettura in Torino 1890). 8⁰, 65 p. Torino, tip. L. Roux e C., 1891.

Venedig.

— **Guggenheim**, M. e A. **Alessandri**. Riordinamento del civico museo: relazione all' illustrissimo sig. sindaco di Venezia. 8⁰, 24 p. con sette prospetti. Venezia, tip. Emiliana.

— **Ongania.** Calli e Canali in Venezia, con note storiche ed artistiche di P. G. Molmenti. 60 tav. in fotoincis. Venezia. L. 75. —.

— **Volpi**, E. Il leone di s. Marco sulla colonna in piazzetta: polemica e note del giorno. 8⁰, fig. 31 p. Venezia, stab. tip. lit. Fratelli Visintini, 1891.

Versailles.

— Exposition, trente-huitème, versaillaise. Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, miniature, dessins et pastels exposés dans les salles du musée de Versailles (rez-de-chaussée), du dimanche 5 juill. 1891 au 4 oct. 1891, par la Société des amis des arts du départ. de Seine-et-Oise. 16⁰, 81 p. Versailles, impr. Cerf et fils. fr. —. 50.

Wien.

— Ausbau, der, der Wiener Hofburg. (Kunstchronik, N. F., III, 15.)

— Ausstellung der Kunstgewerbeschule in Wien. (Bl. f. Kunstgewerbe, XX, 11.)

— **B.** Das kunsthistorische Hofmuseum. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VI, 12.)

Wien.

— — Eine Ausstellung farbiger Kupferstiche. (Allgem. Ztg., 34.)

— **Barber,** J. Das neue kunsthistorische Museum in Wien. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschrift f. Innendecor., December.)

— Diefenbachausstellung im Oesterr. Museum. (Kunstchronik, N. F., III, 20.)

— Eröffnung, die, des neuen kunsthistorischen Hofmuseums in Wien (Zeitschr. f. bildende Kunst, N. F., III, 1.)

— **Falke,** J. Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Wiener Ztg., 287.)

— **Falke,** O. Die Ausstellung orientalischer Teppiche in Wien. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 1.)

— Führer durch die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. 12⁰, VIII, 236 S. Wien, Liter. Anstalt A. Schulze. M. —. 80.

— **Gg.** Das kunsthistorische Museum. (Wien. Ztg., 242 ffg.)

— **Gonse,** L. Le nouveau palais des musées, à Vienne. (Gaz. des B.-Arts, nov.)

— **Ilg,** A. Die kunstindustrielle Abtheilung im neuen kunsthistorisch. Hofmuseum. (Monatsblatt d. wissenschaftl. Club, XIII, 2.)

— — Zur bevorstehenden Eröffnung des kaiserl. Kunstmuseums. (Die Presse, 265.)

— Katalog der Special-Ausstellung von farbigen Kupferstichen, 31. Jan. bis 18. April 1892 im k. k. Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie, mit einer Einleitung. gr. 8⁰, 84 S. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 1. 20. — Nachträge gr. 8⁰, 15 S. Ebenda. M. —. 40.

— **Kenner,** F. Die Münzen und Medaillen im k. k. kunsthistor. Hof-Museum. (Wien. Ztg., 29 ff.)

— Künstlerhaus, Wiener. (Kunstchronik, N. F., III, 9.)

— Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Führer durch die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände. Von A. Ilg. 8⁰, VIII, 236 S. Wien, Verlag der Kunsthist. Samml. fl. —. 40.

Wien.

— **L.** Farbige Stiche. (Allg. Kunstchron., 4. 5.)

— **L.,** C. Das kunsthistorische Hofmuseum in Wien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 5. 6.)

— **Leisching,** E. Die Ausstellung der Kunstgewerbeschule des k. k. Oesterr. Museums in Wien 1891. (Supplm. zum Centralbl. für das gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, X, 3. 4. — Wiener Ztg., 234.)

— **Masner,** K. Die Sammlung antiker Vasen u. Terracotten im k. k. Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie. Katalog und histor. Einleitung. Mit 10 Lichtdr.- u. 1 Steindr.-Tafel, sowie 36 Abbild. im Text. Imp.-4⁰, XXV, 104 S. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 20. —.

— Museum, das kunsthistorische, in Wien. (Kunst f. Alle, VII, 4.)

— **Nossig,** A. Die Sammlungen des kunsthist. Hofmuseums. (Allg. Kunstchronik, 22.)

— Uebersicht d. kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. (Red. von A. Ilg.) 8⁰, 380 S. mit 4 Plänen. Wien, Verlag der Kunsthistor. Sammlungen. fl. —. 60.

— **Vincenti,** C. Das k. k. kunsthistorische Hofmuseum in Wien. (Kunst f. Alle, VII, 4.)

— — Vom Wiener kunsthistorischen Museum. (Allgem. Ztg., 282. 287.)

— — Die Ausstellung im Wiener Künstlerhaus. (Kunst f. Alle, 8.)

Wörlitz.

— **Osius,** K. Die Kunstsammlungen in Wörlitz. (Kunstchronik, N. F., III, 14.)

Zaragoza.

— **Gascón de Gotor,** A. y P. Zaragoza artistica, monumental é histórica ilustr. de 120 láminas fototípicas y grabados. Tomo I. 4⁰, 213 p. Zaragoza, Impr. de C. Arino. 33 y 34.50 pes.

Zürich.

— Ausstellung von Glasgemälden . . . im Börsensaal zu Zürich. 4⁰, 30 S. Zürich, Ulrich & Co.